

ARTYPE

aperture sul contemporaneo



Marika Jessica Farina

Di splendente bellezza

Storie di corpi e intrecci di sogni



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume sette

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2018

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume sette
2018
ISBN 9788898010868
ISSN 2465-2369

Di splendente bellezza. Storie di corpi e intrecci di sogni
Marika Jessica Farina

Dipartimento delle Arti visive, performative, medial
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Hans Holbein, *Ritratto di Mrs. Jane Small*, 1536, acquerello su pergamena, Victoria & Albert Museum, Londra; A. Marangoni, *Corona*, oro, oro bianco, diamanti, peridoto, ametista, rubini, zaffiri e pietre colorate, diam. 26 cm x h 34 cm, Vicenza 1990, Comunità dei Frati dei Servi di Maria del Monte Berico; Damien Hirst, *Pillow Ring*, since 2005, oro giallo, ed. limitata in 25 pezzi, The Cathedral Collection.

Indice

<i>Il senso del gioiello: un invito alla scoperta</i> , di Lucia Corrain	5
---	---

Introduzione	9
---------------------	---

Orefici, botteghe e santi	17
----------------------------------	----

Una strana bottega: il Sant'Eligio di Petrus Christus	24
---	----

Dentro il sistema immagine: la semiotica plastica	27
---	----

Spazialità: la scatola prospettica e le relazioni significanti tra piani	28
---	----

Rime cromatiche: la presenza dei radicali	29
---	----

Rime eidetiche: il ramo di corallo	32
------------------------------------	----

La dimensione dell'enunciato: ulteriori componenti del messaggio	36
---	----

Lo Splendore Divino: simbologia dell'ornamento prezioso	43
--	----

Il potere dell'oro	49
--------------------	----

Le gioie della Vergine	56
------------------------	----

Donare il dono: ex – voto preziosi	61
------------------------------------	----

Il ruolo del gioiello nella narrazione: analisi del <i>Polittico dell'Agnello Mistico</i> di Jan Van Eyck	71
--	----

La <i>Giuditta</i> : ornamento e seduzione	79
--	----

Femminilità e devozione	81
-------------------------	----

Gli orecchini di perle: simbolismi e luce riflessa	84
--	----

L'occhio della rappresentazione	99
Occhi preziosi: il gioiello nel ritratto	102
Le collane di Frida: vivere la tradizione	123
Occhi segreti: catturare l'anima	130
<i>Lover's eye</i> e miniature: il gioiello come "dispositivo cornice"	130
Quadro nel quadro	137
L(')oro sulla pelle	155
Dal quadro al gioiello	164
Il gioiello e il corpo: luci dentro l'obiettivo	174
Gli orecchini di Peggy Guggenheim come simbolo del collezionismo femminile	182
Bibliografia	189
Sitografia	195
Indice delle illustrazioni	197
Tavole e tabelle	204
Crediti fotografici	205

Il senso del gioiello: un invito alla scoperta

LUCIA CORRAIN

Il compito delle parole poste in apertura di uno studio è, in linea di massima, quello di proporne una corretta lettura. È il caso che mi riguarda, ed è con grande piacere che rivolgo un invito a leggere questo testo dedicato al gioiello, messo a punto con grande passione da Marika Jessica Farina. Uno studio che ho avuto il piacere di veder nascere: dall'informe proposta iniziale, alla definizione del primo indice, via via fino alla stesura definitiva della tesi. Quello della tesi è un momento importante, che conclude il *cursus studiorum* e, nel contempo, viene a rappresentare un vero e proprio rito di passaggio verso un mondo che non sarà più semplicemente quello dello studente. Ora quel lavoro abbandona la veste del genere tesi per trasformarsi – dopo opportuni aggiustamenti e integrazioni – in un saggio compiuto e destinato a un pubblico sicuramente più ampio.

Una considerazione è doverosa: tutto lo scritto che qui viene pubblicato costituisce un invito alla interpretazione di precisi “dettagli” presenti nelle opere d'arte. L'obiettivo principale della ricerca trova il suo fulcro nel tentativo di esplicitare la dimensione significativa del gioiello attraverso il filo del tempo, mettendo in atto un'osservazione attenta della realtà pittorica avvalendosi di metodologie che vanno dalla semiotica del visibile all'antropologia, dal folklore alla fenomenologia. Passo a passo vengono così in superficie i diversi messaggi che il gioiello è in grado di veicolare. Un pretesto che permette, al contempo, di sondare tutte le fenomenologie a esso connesse, in

grado di raccontare come il rilucente oro e le smaglianti pietre preziose possano raffigurare, attraverso codificazioni e simbologie, lo splendore divino.

Il lavoro di Marika Jessica Farina, insomma, è un invito a guardare con occhi diversi il gioiello in quanto portatore di un significato specifico e non come semplice ornamento con la valenza di abbellire e impreziosire. Nelle arti esso diviene "elemento spia", "dispositivo-cornice", "scultura in miniatura"; in buona sostanza ogni gemma ha un significato a seconda del contesto, sacro o profano: le perle sono simbolo di purezza, il corallo di passione e di protezione per l'infante, in particolare quello divino. In questo modo il lettore viene guidato alla scoperta dei gioielli della Vergine nelle rappresentazioni sacre, per evidenziare come spesso essi identifichino una condizione, uno status. Nel caso di Maria si tratta di una duplice condizione: nell'Annunciazione le bianche perle che porta al collo "incarnano" la sua purezza; mentre nella *Deesis* le pietre preziose sono il simbolo delle Virtù teologali: fede (carbonchio), speranza (smeraldo) e carità (rubino).

Come si può ben comprendere, il gioiello viene utilizzato in qualità di espediente pittorico per comunicare determinati significati all'osservatore. Lo si ritrova nelle Allegorie della Vanità, a ricordare l'assenza di valori morali, la superficialità. Ma anche come attributo di Giuditta, l'eroina che decapita Oloferne con l'inganno, dove la comparsa di perle e gioielli preziosi, oltre alla fedeltà al testo biblico, sottolinea la positività dell'azione compiuta dalla coraggiosa donna. E ancora nei ritratti dei dignitari e dei nobili dotati di elaborate collane dei diversi ordini cavallereschi e di numerosi anelli intendono segnalare l'appartenenza, lo status sociale, oltre a essere una finestra aperta sulla moda del tempo. La devozione e la sottomissione a Dio, invece, sono alcuni degli aspetti rintracciabili

nei ritratti femminili, arricchiti da particolari gemme o da altre tipologie di gioielli.

Anche da queste poche considerazioni si comprende che il gioiello, nelle sue numerose declinazioni storico-stilistiche, quando è presente in figure sacre o profane, maschili o femminili, quand'anche appoggiato a terra (come nel caso frequente della Maddalena penitente), è sempre lì per proporre un significato preciso e articolato: un "dettaglio" significante attraverso il quale l'artista con la sua perizia sa garantire pienamente la parola.

Un "dettaglio" che Marika Jessica ha saputo indagare con minuzia e precisione per guidare il lettore verso nuove e più avanzate scoperte.

L'autrice scrive che "la relazione più stretta che il gioiello stringe durante tutto il corso della sua esistenza è quella con il corpo. Passa dalle mani dell'orefice alle mani della sposa, [...] circonda polsi e suggella promesse. Il metallo vibra delle nostre pulsioni più profonde, [si scalda] a contatto con la nostra pelle, illumina il viso e colora l'incarnato. Con il passare [del tempo] si consuma sulla nostra stessa carne. Non v'è, dunque, legame più profondo tra le due materie che quello che si crea tra la pelle e il gioiello". Non è dunque un caso che soprattutto nel XX secolo, ereditando tuttavia una tradizione ben radicata, nasca il cosiddetto "gioiello d'artista": manufatti realizzati da nomi di fama che diventano spesso opere d'arte in miniatura. Quel che di questo lavoro appare più importante è altro non è che uno stadio di una ricerca più complessiva che Marika Jessica sta ancora conducendo e che la porterà ancora a nuove scoperte.

Introduzione

L'uso dell'ornamento prezioso rientra nei costumi dell'umanità fin dai suoi albori: dapprima realizzato con piccole ossa o denti animali, semi e conchiglie, e poi in oro e pietre luminose, il gioiello ha accompagnato la nostra evoluzione in tutte (o quasi tutte) le sue fasi. L'uomo ha sempre voluto ricoprire la pelle di colori, ha sempre cercato di trovare un mezzo dell'espressione del proprio io anche nelle decorazioni accessorie più disparate. Per questo motivo esistono al mondo monili contro il malocchio e gioie create per soddisfare esclusivamente il capriccio del genere umano e saziarne la Vanitas; si conoscono piccoli pendenti che nelle credenze popolari proteggono i neonati ed altri ancora che indicano l'appartenenza a sette e/o ordini di vario tipo.

Innanzitutto, è grazie alle ricerche archeologiche che si conoscono le tipologie, i materiali e le tecniche con cui i monili antichi venivano forgiati: per esempio, le sepolture di individui appartenenti ad alti ranghi sociali hanno restituito una quantità enorme di gioielli, i quali appartenevano al defunto ed erano da lui stesso utilizzati nella quotidianità della vita. Si può affermare che il fenomeno del *corredo funebre*, il quale si riscontra in quasi tutte le culture finora studiate dai ricercatori, possa essere considerato come un elemento di fondamentale importanza per lo studio delle diverse popolazioni e della circolazione delle *facies* dell'oreficeria e degli svariati culti ad essa collegati. A questo proposito, infatti, non

bisogna dimenticare che durante il corso della storia forme e simboli si rincorrono, scompaiono e ricompaiono secoli più tardi, sotto nuove vesti, permeate di nuova luce. Ciò accade di continuo grazie a quello che viene definito *fenomeno della diffusione* che, come afferma Wittkower¹, rende possibile la "migrazione di prodotti culturali da una civiltà a un'altra".

L'esempio più celebre dell'uso dell'oro e del gioiello nel mondo antico, il più *iconico* tenendo conto di maestosità ed opulenza è, senza dubbio, quello della cultura egizia, le cui sepolture faraoniche hanno fornito numerosissime testimonianze sugli usi e costumi connessi alla morte e ai riti di circostanza di consueto svolti nel momento del passaggio dal mondo dei vivi al regno dei morti. Il nobile defunto veniva sontuosamente abbigliato e ornato con pietre e oro, deposto in un sarcofago a sua volta ricoperto con articolate decorazioni auree. Tutto doveva accompagnare la sua anima lungo il viaggio della vita eterna e, accanto alle derrate alimentari, ad oggetti di uso quotidiano ed altre suppellettili, venivano deposti manufatti in oro massiccio, materiale connesso al Dio Osiride², sovrano dell'oltretomba. Era diffuso, inoltre, l'uso delle *maschere funebri* in metalli nobili e pietre preziose; l'esempio che più di tutti vive nella memoria è quello della *Maschera di Tutankhamon*, capolavoro di maestranze orafe e virtuosismi formali che aveva lo scopo di proteggere la testa bendata del faraone deposto all'interno del sarcofago. Il grande volto è il risultato della battitura e della minuziosa lavorazione di numerose lamine d'oro messe insieme, una sopra l'altra, fino a formare un fedele ritratto; la pratica delle maschere funebri non era una prerogativa della sola civiltà egizia ma, al contrario, era un'usanza molto diffusa

anche presso numerose altre popolazioni del Mediterraneo, come per esempio quella micenea. La più celebre testimonianza di quest'ultima è la *Maschera di Agamennone*, bassorilievo a sbalzo e cesello del volto di un uomo, realizzato in lamina d'oro e fedele ai particolari anatomici del defunto. L'oro appartiene ai vivi e ai morti in uguale misura, è il materiale dell'eternità e lo specchio delle anime.

Lo spiccato simbolismo associato ai gioielli ha sempre interessato non solo le forme e le tipologie di monili, ma anche la scelta dei colori: è interessante vedere come, proprio nell'antico Egitto, le pietre predilette fossero quelle dai colori vivaci e come ciascuna di esse avesse il compito di comunicare precisi messaggi all'osservatore. Il *Libro dei Morti*³, per esempio, associa il blu del lapislazzulo al cielo notturno, il verde del feldspato a nuova crescita e resurrezione, il rosso della corniola al sangue, all'energia e alla vita. Dunque, così come per le forme, esisteva anche per le gemme e gli smalti una sorta di codice, da seguire a seconda dell'occasione e a seconda del messaggio che il gioiello avrebbe dovuto comunicare, diverso per ciascun contesto. In tutte le culture, secondo questa codificazione non scritta, l'oro è stato considerato simbolo del divino, del potere, del soprannaturale; il metallo, spesso connesso al culto del sole - da Apollo, a Ra, al culto del Sol Invictus - divenne successivamente attributo di Dio nella religione cristiana e simbolo del suo *splendore divino*. Tutto questo brulicare di significati, di attributi magici, di simboli e di corrispondenze antiche, si riverbera nel corso dei secoli come in uno specchio: le antiche credenze si tramandano, mutano forma e si adattano a nuovi usi e costumi, ma senza modificarsi nella sostanza.

L'oro e il gioiello trovano largo spazio nelle arti visive, sia in pittura che in scultura, con un picco esponenziale durante il periodo che va dal Medioevo a tutto il Rinascimento e si protrae fino al Barocco in maniera meno consistente. Si assiste alla nascita delle botteghe orafe, allo scoppio di nuove mode e alla creazione di nuove tipologie di gioiello; a livello storico-artistico le testimonianze insite all'interno di opere quali dipinti e sculture sono fondamentali per lo studio delle evoluzioni stilistiche e tecniche dell'oreficeria, per la datazione delle opere stesse, per una ricerca su più piani.

Si può perciò affermare che il gioiello abbia sempre operato come segno di fondamentale importanza in almeno tre ambiti:

- i. *Ambito simbolico/iconologico*
- ii. *Ambito tecnico*
- iii. *Ambito stilistico*

La triplice comunicazione che il *gioiello come segno* opera attraverso i secoli genera un intreccio costante e inestricabile di contatti, contaminazioni fra culture e riappropriazioni di stile: l'affascinante mondo antico ci insegna che niente nell'ornamento è mai lasciato al caso e ci prepara per affrontare la storia del gioiello fino ai giorni nostri. Esso ritorna progressivamente come protagonista sulla scena dell'arte nel periodo a cavallo tra XIX e XX secolo con l'*Art Nouveau*, che pone le basi per l'*exploit* del *gioiello d'artista* a partire dalle *Avanguardie Storiche*.

L'obiettivo che si pone questo studio sul gioiello non vuole essere quello di analizzarne solamente l'evoluzione tecnico-stilistica o il metodo secondo cui è

avvenuta la sua diffusione durante i secoli: questo è un argomento ampiamente discusso in moltissimi testi di riferimento. Ciò che si cercherà di affrontare è, invece, la *dimensione significativa del gioiello*, quella che lo rende veicolo della trasmissione di messaggi, concetti e simbologie. Si parlerà dunque di *linguaggio dell'oro*, passando per l'approfondimento di fonti e testimonianze scritte, di testi e di trattati che in qualche modo saranno utili alla comprensione di questo articolato *codice prezioso*; utilizzando casi emblematici come riferimento visivo e di confronto, si tenterà di costruire un articolato saggio che ponga il gioiello in un dialogo continuo tra passato e presente, indagando i molteplici supporti e i materiali che lo hanno reso – e lo rendono tutt'ora – protagonista delle arti visive.

Si parte dal presupposto che il gioiello possa assumere diverse connotazioni, non solo simboliche, a seconda del caso: esso diviene cornice, quadro nel quadro, occhio della rappresentazione, luogo dell'intima memoria. Grazie alla scelta di dipinti e oggetti da me considerati emblematici e sulla scia degli studi condotti da grandi personalità come A. Greimas, L. Marin e V. I. Stoichita in merito alla dimensione dell'enunciato e della semiotica strutturale, porterò all'attenzione del lettore i casi in cui il gioiello dialoga con l'effigiato e con l'osservatore – divenendo parte attiva dell'enunciato – e quelli in cui esso diviene deittico o immagine dentro l'immagine. Per fare tutto questo il testo è stato suddiviso in quattro capitoli, ricchi di esempi e a loro volta ampiamente articolati. La struttura è sinteticamente questa:

1. Capitolo sul metodo

Nel quale si affrontano le problematiche dell'enunciato invisibile e della semiotica strutturale;

II. Capitolo sulle simbologie

Nel quale si prendono in considerazione le fonti antiche sulla simbologia di oro e gemme e le si rapportano a dipinti in cui sono protagoniste donne di fede, il cui corpo è ornato da gioielli;

III. Capitolo sui dispositivi

Nel quale l'attenzione ricade sull'ornamento inteso come finestra su un mondo diverso da quello del semplice vissuto e dai molteplici valori e ruoli: dispositivo cornice, deittico, quadro nel quadro;

IV. Capitolo sul rapporto pelle/oro

Nel quale si pone in evidenza il rapporto che il mondo dei preziosi instaura tra artista e gioiello d'autore, tra artista e fotografo d'arte, tra artista e collezionista di gioielli; è qui che viene affrontato anche il rapporto tra pelle e oro, tra corpo e gioiello.

Si entrerà dunque all'interno del quadro, alla scoperta di quelle particolari evidenze che spesso sfuggono all'occhio dell'osservatore, ma che rivestono un ruolo importantissimo nella narrazione. Inoltre, lavorando direttamente sulle immagini con ingrandimenti e schemi, si indagherà la dimensione del sacro e del profano, del visibile e dell'invisibile, del sentimento e del corpo in un moltiplicarsi di parallelismi ed esempi di natura pregnante per dimostrare che l'oro e le gemme, sinonimi di Bellezza, giocano con la pelle, ne diventano sostituti o metafore, la fanno risplendere e la accompagnano do-

Di splendente bellezza. Storie di corpi e intrecci di sogni

nandole una quantità infinita di significati intrinseci e storie da raccontare.

Note

¹ Cfr. R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson Ltd, London, 1977, trad. it., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987.

² Non è un caso che il figlio di Iside e Osiride si chiami Horus, la cui traduzione sarebbe letteralmente "d'Oro".

³ Cfr. a *Il Libro dei Morti*, meglio conosciuto come *Papiro di Torino*, è un testo risalente all'epoca tolemaica. La sua ottima conservazione ne ha permesso una prima trascrizione nel 1836 a cura di Lepsius ed una prima stampa litografica già nel 1842. Trattandosi di un papiro bisogna precisare che il nome deriva da Kitab el- Mayytun, letteralmente Libro del Morto, il quale fu per molto tempo la designazione araba impiegata dai violatori delle necropoli faraoniche per qualsiasi rotolo di papiro rinvenuto nelle tombe. Pertanto, si tratta di un nome generico e la sua suddivisione in capitoli è postuma. Il libro è una raccolta di formule magiche, ognuna per uno scopo preciso, destinate al defunto.

Orefici, botteghe, santi

Il mestiere dell'orefice ha origini antiche ed è permeato da secoli di tradizioni, tramandate di generazione in generazione, di padre in figlio, dal maestro all'allievo. È un mondo pieno di segreti custoditi gelosamente. Saper lavorare i metalli richiede passione, maestria e senso estetico: si tratta di un mestiere duro da affrontare, talvolta pericoloso, che tuttavia porta alla realizzazione di vere e proprie meraviglie da ammirare e indossare. Il metallo grezzo è come un brutto anatroccolo che si trasforma in cigno nelle mani del *maestro* orafo.

Non era di certo semplice per gli artigiani egizi, greci o etruschi dedicarsi alla forgiatura di gioielli ed altri oggetti in oro massiccio e pietre preziose per conto dei potenti e per ornare templi e statue degli dei: le tecniche, come in qualsiasi ambito delle manifatture artigianali, erano ancora rudimentali e faticose da applicare e le condizioni in cui lavoravano gli addetti non erano di certo salubri né tantomeno sicure. La storia, tuttavia, ci regala un quadro alquanto vario e completo delle evoluzioni che subirono sia i metodi di lavorazione che l'ambiente lavorativo stesso, in cui risuonava il rumore dei martelli e si propagava il calore dei crogiuoli incandescenti. Ad ogni buon conto, non sarà mio compito elencare le tecniche e la loro diversificazione a seconda della civiltà di appartenenza, anche perché sono numerosi i testi che affrontano questo tipo di argomento. Ciò che vorrei invece indagare e descrivere brevemente è piuttosto la nascita della bottega intesa nel senso moderno del termine e, non da ultimo, analizzare il modo in cui le im-

magini dipinte forniscono informazioni preziose su questi ambienti di lavoro.

Il repertorio tramandatoci nella storia delle arti visive propone numerosi esempi di raffigurazione del laboratorio orafo, già a partire dal Medioevo: per esempio, una delle prime rappresentazioni conosciute del santo protettore degli orafi, Sant'Eligio¹, è attualmente conservata presso il Museo del Prado ed è attribuita al Maestro della Madonna della Misericordia (fig. 1). Il santo viene immortalato nel suo laboratorio, un piccolo ambiente con il banco da lavoro affacciato sulla strada e ben definito volumetricamente; in alto corre un bastone sul quale sono appese collane ed altri gioielli tipici del periodo e, sul banco, si scorgono utensili del mestiere ed alcuni dei manufatti in fase di realizzazione. Sant'Eligio viene aiutato dai suoi apprendisti nella creazione di due seggi, probabilmente proprio quelli per il re Clotario II, mentre altri allievi si apprestano alla realizzazione di diademi, icone e crocifissi.

Tutti i gioielli e gli oggetti in oro presenti sulla scena sono un segno tangibile della situazione storica in cui verteva la produzione orafa e la posizione degli orefici in quegli anni: infatti, durante il Medioevo, in Europa Occidentale il gioiello divenne un'esclusiva degli alti status sociali, soprattutto dopo che in Francia venne promulgata una legge che proibiva ai cittadini di indossare qualsiasi tipo di monile prezioso; un'altra legge molto simile fu emessa da Edoardo II nel 1363 e anche in Spagna solamente i componenti delle famiglie reali avevano il diritto di possedere e sfoggiare oro e pietre preziose. Furono questi anni, a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo, che videro la creazione di quantità enormi di diademi e corone gentilizie, oltre che la produzione di manufatti in oro ad uso liturgico e/o destinati alla devozione privata. Fu comunque tra l'inizio del XIV secolo e la metà del XV – e cioè in quello che per convenzione viene denominato *periodo gotico* – che si assistette ad

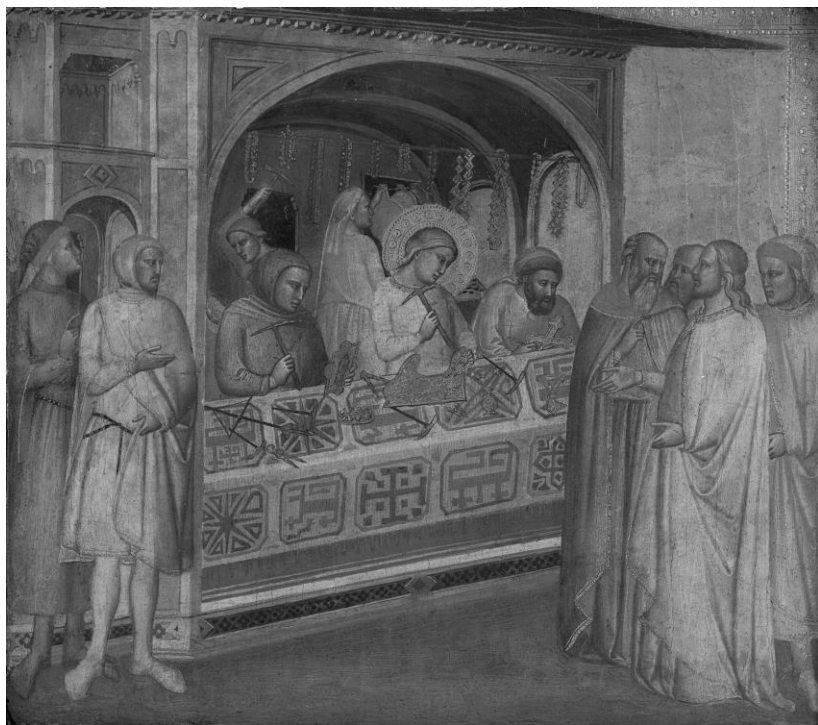


Fig. 1 – Maestro della Madonna della Misericordia, 1370 ca., *Sant'Eligio nella sua bottega*, tempera su tavola (35 x 39 cm), Museo del Prado, Madrid.

una progressiva emancipazione dell'artista orafo, il quale inizia a lavorare individualmente e ad abbandonare l'anonimato a cui era stato legato dalla concezione di operatività collettiva². Il Rinascimento, periodo florido per ricerche, scoperte e innovazioni in molteplici campi, fu un momento di straordinaria evoluzione anche per il mestiere dell'orefice e per la configurazione della sua bottega. Fin dal principio, essa fu culla di molti celeberrimi artisti che in quel periodo ebbero una prima formazione da artigiani: ne sono un esempio Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi e Donatello, in qualche modo *padri* della nuova tipologia di artisti che si svilupperà per tutto il Quattro-

cento ed il Cinquecento, capaci di passare dalla realizzazione di pezzi di oreficeria minuta fino alla scultura di grandi dimensioni in tutta la loro produzione artistica. Un'altra emblematica figura per l'arte orafa italiana fu quella di Benvenuto Cellini (1500-1571), appartenente alla seconda generazione di artisti-orafi nostrani. Maestro dalla raffinata ricercatezza sia nelle forme che nei materiali, realizzò nel 1543, per Francesco I, la famosissima saliera con le figure di Nettuno e della Terra, in ebano, oro e smalto, conosciuta in tutto il mondo come esempio paradigmatico della sua maestria³. Cellini fornisce un quadro dettagliato sia della sua epoca che della sua prolifica attività di artigiano grazie alla sua autobiografia e ai suoi numerosi scritti e trattati⁴; nonostante tutto non è possibile ammirare alcuna sua creazione poiché purtroppo nessuno dei suoi gioielli è riuscito a giungere fino ai giorni nostri⁵. La bottega orafa del Rinascimento inizia così ad avere stretti rapporti con le arti definite alte e l'oreficeria inizia a divenire progressivamente un mestiere di prestigio. In Italia l'arte orafa conobbe precoci sviluppi, soprattutto in ambito fiorentino, sin dalla comparsa del fiorino d'oro nel 1252, anno che segnò il radicale mutamento dell'economia e del ruolo di potenza della Repubblica toscana. Non a caso, il luogo simbolo dell'arte orafa fiorentina è tutt'oggi il Ponte Vecchio, dimora di orefici e gioiellieri fin dal 1593, anno in cui Ferdinando I de' Medici emanò il famoso decreto per lo spostamento fisico di tutte le botteghe preziose dal Mercato Nuovo di San Lorenzo a questo punto della città, a discapito di quelle che da lui vennero definite arti vili e che costrinse allo sfratto (beccherie, pescivendoli ed altre piccole attività e rivenditori).

Mentre si può dire che l'Italia sia stata culla del sodalizio tra arte orafa, pittura e scultura, nel nord Europa ciò accadde in misura notevolmente inferiore. Le eccezioni più note furono quelle di Albrecht Durer (1471-1528) — il quale discendeva proprio



Fig. 2 Alessandro Fei, *La bottega dell'orefice*, 1570-1573, lavagna (116 x 80 cm), Museo di Palazzo Vecchio, Firenze

da padre orafo – e Hans Holbein il Giovane (1497-1543), il quale durante la sua carriera realizzò oltre duecento modelli di catene, distintivi per cappelli e pendenti⁶. Non bisogna però dimenticare che le maggiori innovazioni in ambito tecnologico furono operate proprio dai Paesi Bassi e dalle Fiandre, luoghi che si distinsero soprattutto nel taglio delle gemme e nel loro commercio, oltre che per la costante presenza di oggetti preziosi all'interno dei dipinti.

Nel mondo sconfinato dell'arte, come affermato in principio, esistono numerose opere in cui l'ambiente della bottega diviene soggetto e luogo principe della narrazione, come per esempio accade ne *La bottega dell'orefice* (fig. 2), realizzato da Alessandro Fei nel 1570-72⁷: qui, in uno spaccato architettonico complesso, con ambienti separati da ritmiche colonne libere, si ha quasi l'impressione di stare dietro al banco insieme all'orefice, di assistere all'esposizione e alla vendita dei gioielli, come se noi osservatori potessimo interpretare il ruolo di apprendisti di bottega. Guardando attentamente, disposti un po' ovunque, è facile distinguere collane di perle, gioielli in oro, corone, oggetti in metallo con decorazioni a sbalzo e cesello, tutti prodotti che era possibile trovare recandosi presso una bottega di questo tipo. I probabili acquirenti scrutano con occhio critico la merce e dialogano animatamente con i mercanti nel tentativo di concludere affari vantaggiosi, mentre alcuni artigiani si affannano di fronte al fuoco per la fusione dei metalli ed altri sono intenti nella battitura di lastre metalliche: così Fei ci mostra tutte le attività di una bottega del XVI secolo, dalla produzione alla vendita, senza tralasciare la minuziosa descrizione degli *attori protagonisti* e rendendo noi stessi *attori invisibili* di questo momento di grande fervore produttivo. Ma non solo: in questo dipinto, che fa parte di una serie di pannelli che decorano lo studiolo del principe Francesco I de' Medici presso Palazzo Vecchio a Firenze, si scorgono altri interessanti

particolari. Per esempio, come affermato da Silvia Malaguzzi⁸, la presenza dello stesso Francesco I, fattosi ritrarre dietro al banco, testimonia il grande interesse che questi nutriva per l'oreficeria e la corona che tiene fra le mani pare essere proprio quella che suo padre Cosimo I utilizzò nel 1570 per l'incoronazione; le colonne ricordano il colonnato degli Uffizi, a rimembrare come le botteghe granducali fossero inizialmente situate proprio in questo luogo.

Un altro interessante esempio di raffigurazione del laboratorio orafo è l'incisione realizzata da Étienne Delaune (1518-1583)⁹ nel 1576 (fig. 3), nella quale vengono descritti meticolosamente tutti gli utensili, gli attrezzi del mestiere, i macchinari, la gerarchia antropologica all'interno dell'ambiente lavorativo.

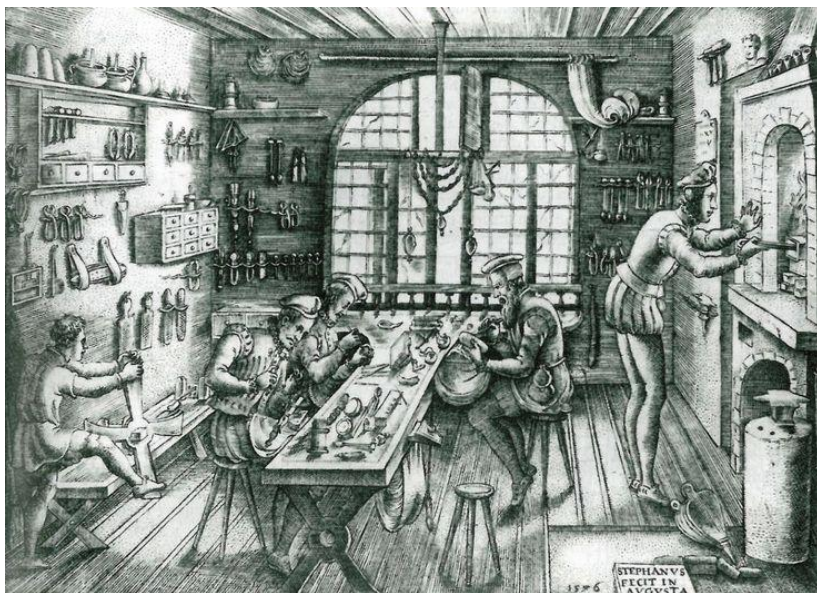


Fig.3 - Étienne Delaune, *La bottega dell'orefice*, 1576, incisione, British Museum, Londra.

Étienne Delaune volle mettere in primo piano la dimensione didattica della bottega, raffigurando un maestro intento a tramandare le preziose tecniche ai suoi allievi: lo si evince dalla disposizione degli attori figuranti intorno al tavolo da lavoro nel quale il maestro è rappresentato da solo nel lato destro. La minuzia di particolari rende quest'opera un documento fondamentale per la ricostruzione delle forme degli utensili e delle attrezzature utilizzate a quei tempi: sulla sinistra, uno degli allievi è immortalato mentre utilizza una macchina da trafilatura¹⁰ per i metalli; sulla destra, un secondo allievo opera di fronte al fuoco per la fusione; il maestro e altri due apprendisti si trovano invece al centro della stanza, attorno ad un grande banco, e si dedicano alla realizzazione di oggetti preziosi, circondati da indispensabili attrezzi da lavoro quali pinze, lime, raspe, compassi, righe e righelli, crogiuoli, tenaglie, martelli e ceselli. Sembra quasi di poter osservare questo indaffarato gruppo attraverso un vetro: in questo caso, al contrario di quanto accade di fronte al quadro di Fei, siamo spettatori inermi di una scena che si svolge di fronte ai nostri occhi, sospesa nel tempo e nello spazio, alla quale non possiamo partecipare attivamente, ma che possiamo solo contemplare in tutta la sua complessità.

Una strana bottega: il Sant'Eligio di Petrus Christus

La bellezza, oltre che essere sinonimo di Splendore divino – come avremo modo di vedere più avanti – è uno degli attributi associati al gioiello ed alle pietre preziose, investendo così sia il ruolo di metafora che quello di sostantivo generico. Per questi motivi il gioiello ricorre spesso nelle arti visive, soprattutto nel Rinascimento, dando vita ad opere di straordinaria complessità enunciativa. Maestri in questo senso furono senza dubbio i pittori fiamminghi, i quali per tradizione amavano inserire gioielli

e pietre preziose all'interno dei loro dipinti, attribuendo loro significati simbolici nascosti proprio come analogamente facevano con una moltitudine di oggetti d'uso quotidiano¹¹. Uno dei casi più interessanti per quanto concerne la raffigurazione di un laboratorio orafo è senza dubbio il *Sant'Eligio nella bottega di un orefice* (fig. 4), opera realizzata da Petrus Christus¹²



Fig. 4 - Petrus Christus, *Sant'Eligio nella bottega di un orefice*, 1490, olio su tavola di quercia (99 x 85 cm), Metropolitan Museum of Art, New York.

nel 1449. Si tratta di un olio su tavola di medie dimensioni, attualmente conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, in cui il personaggio in primo piano viene interpretato dagli studiosi come il santo protettore degli orefici. L'opera è, molto probabilmente, il doppio ritratto di una coppia di ricchi mercanti o artigiani benestanti, di quelli che di consueto le famiglie fiamminghe commissionavano ai pittori: come ricorda Warburg¹³ "lo stile fiammingo, in virtù della sua particolare e abile combinazione di intima devozione e fedeltà naturalistica, offriva praticamente l'ideale del ritratto del donatore". In questo caso, pare proprio che l'allievo di Jan Van Eyck volesse sottolineare la stretta connessione tra il santo e i suoi ipotetici protetti: non è da escludere, a mio avviso, che la coppia appartenesse ad una delle corporazioni di arti e mestieri tra quelle protette dal santo stesso (orafi, maniscalchi) e che dunque il quadro potesse essere destinato alla devozione personale in ambito privato.

P. Christus raffigura il santo nei panni dell'orefice, al fine di ricordare il mestiere che quest'ultimo svolgeva in vita, rimarcandone la forte valenza simbolica all'interno della composizione. L'inquadratura scelta dal pittore è molto stretta, incentrata sui tre personaggi e su pochi altri oggetti, e di conseguenza l'occhio dell'osservatore è costretto ad immaginare il resto dello spazio all'interno della bottega.

S. Eligio mostra alla giovane coppia il peso di un piccolo anello servendosi di un bilancino di precisione da orafo, forse al fine di realizzare per loro delle fedi nuziali. Alle sue spalle, una tenda semiaperta lascia intravedere chiaramente due mensole in cui sono collocati gli elementi fondamentali per l'eventuale creazione di un anello ed altre gioie: in una scatolina aperta sono conservati degli anelli precedentemente forgiati, utili come campionario di stile e come taglie di prova per prendere la misura esatta del dito e verificarla tramite misurazione o

*mandrino*¹⁴, in un'altra numerose pietre preziose dai diversi tagli luccicano e attendono di essere incastonate¹⁵, così come i brillanti contenuti nel piattino posato lì accanto. Più avanti si possono osservare una spina conica in cristallo di rocca e uno stocco di legno; ancorato alla mensola superiore pende un lungo filo di pietre sferiche nei toni del rosso, del giallo e del bianco; alcune spille forgiate secondo la moda del tempo sono esposte in bella vista; in basso, un rametto di corallo ed uno strumento di forma cilindrica in vetro, sormontato da una copertura in oro e pietre preziose, sulla quale svetta un volatile ad ali spiegate, oltre a numerosi vasi e recipienti, probabili contenitori di altri materiali che a noi non è permesso vedere.

Dentro il sistema immagine: la semiotica plastica

Per comprendere a fondo quest'opera è necessario, sulla scia del metodo della *semiotica plastica* inaugurato da Greimas¹⁶, scomporre l'immagine e analizzare dapprima la dimensione significante del piano plastico per poi passare allo studio dell'atto enunciativo in quanto tale. A questo proposito l'immagine dovrà essere suddivisa secondo la sua propria organizzazione in forme, linee e colori. Come afferma la Corrain

(...) la semiotica plastica, sviluppatasi a partire dal saggio fondativo di Greimas (1984), parte dal presupposto che sia possibile considerare il piano plastico dell'immagine come un linguaggio già significativo indipendentemente dall'eventuale riconoscimento delle figure del mondo, portatore di per sé di una propria significazione che si situa a un livello più profondo e più astratto, i cui risultati potranno essere eventualmente affiancati a quelli derivanti da una lettura figurativa. L'analisi del piano dell'espressione di un'immagine implica la sua preliminare segmentazione in insiemi discreti, una segmentazione resa possibile all'organizzazione contrastiva dell'immagine stessa. Le categorie costitutive del sistema che la fonda sono infatti presenti, con i loro termini opposti, nella superficie planare, sotto forma di contrasti di colori, di forme, di direzioni topologiche. Una volta identificate le ca-

tegorie plastiche (topologiche, cromatiche, eidetiche), si passerà alla ricerca delle categorie di contenuto che si suppongono loro correlate per la produzione dell'effetto di senso¹⁷.

Spazialità: la scatola prospettica e le relazioni significanti tra piani



tav. 1 gli assi prospettici e le corrispondenze formali

Il centro dello scheletro prospettico corrisponde alla mano destra del santo, nella quale tiene una fede a fascia da uomo in oro e, sempre dallo stesso punto focale, si dipartono le diagonali della costruzione. Al suo centro passa l'asse, che taglia la composizione in due quadranti di forma rettangolare perfettamente uguali: nel quadrante di sinistra si inserisce la coppia, in quello di destra il santo e tutte le sue pietre e i suoi oggetti, segno che essi appartengono alla sfera divina e non a quella terrena dei committenti¹⁸. L'asse prospettico effettua una vera e propria netta separazione tra i due mondi *terreno/celeste*. La linea di terra è situata in corrispondenza del banco ligneo e intersecando l'asse principale genera altri due quadranti nella zona inferiore del quadro, sempre ben distinti nelle categorie sopra citate e nei quali si inseriscono la stola rossa da una parte e dall'altra i pesi, la bilancia e lo specchio; le due principali diagonali intersecano alcuni oggetti corrispondenti a precise *rime cromatiche*: a sinistra passa sulla veste della donna tangendo la stoffa nera, a destra incrocia il pezzo di legno, il ramo di corallo e la parte sommitale dello strumento in vetro (tav. I).

Rime cromatiche: la presenza dei radicali

La narrazione prosegue da sinistra verso destra tramite corrispondenze cromatiche: dall'abito finemente decorato indossato dalla giovane donna giunge alle pietre sferiche appese alla mensola, attraverso le rime di cui sopra detto.

Queste sono in verità due, entrambe nelle tonalità del rosso:

1. Rosso scuro: bordi della veste della dama, cintura di stoffa, copricapo del Santo.



Fig. 4.1

2. Rosso chiaro: Colletto del giovane sposo, rametto di corallo, pietre sferiche.



Fig. 4.2

Quando ci si trova di fronte ad un quadro fiammingo non bisogna dimenticare che, molto spesso, lo spiccato naturalismo non è altro che veicolo di *significati traslati*: "ciascun oggetto, anche il più apparentemente quotidiano, vale per se stesso, ma rimanda anche per qualcosa d'altro"¹⁹. Attraverso una lettura complessiva degli elementi facenti parte dell'enunciato è possibile scoprire dettagli che ad un primo sguardo potrebbero sfuggire. Così, analizzando la struttura del quadro ed i suoi oggetti, notiamo che il colore della stola è in rima con i bordi

dell'elegante vestito della donna – il che fa immediatamente pensare che essa faccia parte del vestito stesso – e con il copriscapo del santo. Tuttavia c'è un elemento che, a primo impatto, genera una sorta di cortocircuito in chi osserva e segue questo ragionamento: la veste è retta da un pezzo di stoffa nera sito esattamente nella posizione in cui dovrebbe trovarsi la stola rosso scuro. Cercherò ora di dare risposta al perché di questa presenza, prendendo in esame i colori e analizzandoli nella loro dimensione semiotica.

Le analisi condotte sui colori suddividono questi ultimi in due categorie: *radicali cromatici* e *radicali acromatici*.

I. *Cromatici*: rosso/giallo/blu/verde (citiamo qui solo i quattro primari "psicologici")

II. *Acromatici*: nero/bianco/grigio

Il rosso costituisce il termine cromatico marcato all'interno del gruppo dei cromatici: è considerabile come il colore per eccellenza; allo stesso modo il nero è il colore marcato della serie degli acromatici, spesso connesso alla presenza materiale²⁰. La stoffa nera dell'abito della fanciulla ci indica che in quella posizione v'è una presenza materiale, il bambino che ella porta in grembo, e per questo non può più indossare la cinta rosso scuro che posa sul banco. L'ipotesi della gravidanza è avvalorata proprio da questo suo gesto: per comprenderne il significato è necessario risalire al termine *incinta*. Esso deriva dal latino *incincta* che letteralmente significa *senza cintura*, ed è per questo che in alcune Annunciazioni dipinte la Vergine è raffigurata senza cinta²¹. La donna, benché non si tratti della Vergine Annunciata, porge la mano sinistra al santo con un gesto di apertura, come se volesse domandare e allo stesso tempo accogliere la sua benedizione; il compagno le cinge

affettuosamente le spalle come uno sposo premuroso nei confronti dell'amata e della nuova vita che presto completerà la famiglia.

Rime eidetiche: il ramo di corallo

Volendo far cenno alla simbologia connessa agli oggetti e, nel nostro caso d'indagine, insita nelle pietre preziose ed altri materiali appartenenti alla bottega dell'orefice, il secondo elemento che sembra coincidere con l'ipotetico avvenimento rientra nelle rime cromatiche ed è il *ramo di corallo*. Infatti, ad un più attento sguardo, risulta evidente come questa bottega sia totalmente sprovvista degli utensili che di consueto trovano posto sulle sue pareti, preferendo invece l'esposizione di materiali che di norma gli orefici non tenevano così in bella vista, dato il loro alto valore economico. In secondo luogo, si noterà che il ramo di corallo raffigurato è di grandi dimensioni e perciò assolutamente inutile per la progettazione di un anello o di un qualsivoglia pendente.

Il corallo rientra nella categoria di quei materiali organici adoperati in gioielleria, tra i quali si ricordano anche le perle, il giaietto²², l'ambra e l'avorio. La metamorfosi che lo investe durante il processo naturale di indurimento, una volta prelevato dall'ambiente marino, lo rese fin da subito particolarmente ricercato per quelle che si pensava fossero le sue proprietà magiche. Nella tradizione popolare gli sono sempre stati associati poteri apotropaici e taumaturgici; le stesse caratteristiche furono poi assorbite dalle credenze cristiane, le quali vedevano il corallo come strumento di protezione dalle malattie e dai rischi della gravidanza, nonché come amuleto protettore dei nuovi nati²³. Un esempio di questa simbologia si trova nella *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca (fig. 5), in cui il Bambino indossa una vistosa collana di grani di corallo con

pendente a rametto: il monile al collo del piccolo Gesù ha una tripla valenza, cioè quella protettiva, quella della futura passione (poiché si ricollega al sangue e alla croce) e quella della natura umana del piccolo²⁴.



Fig. 5 – Piero della Francesca, *Madonna col Bambino benedicente e due angeli* (*Madonna di Senigallia*), 1475-80, olio e tempera su tavola (61 x 53,5 cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Un'altra opera esprime molto bene il ruolo che il corallo assume nella pittura rinascimentale: si tratta della *Madonna della Vittoria* (fig. 6), pala d'altare realizzata nel 1496 da Andrea Mantegna (1431-1506) come ex-voto alla Vergine da parte di Francesco Gonzaga. La Vergine seduta in trono tiene il Bambino benedicente in piedi sulle gambe ed è circondata da santi; alla sua destra in basso si trova il donatore inginocchiato in preghiera, con il viso rivolto verso la mano protesa della Vergine. L'intero gruppo è situato davanti ad una abside illuminata grazie ad aperture nella calotta emisferica e la struttura architettonica è fatta di rami e foglie carichi di frutti, fiori e figure zoomorfe, un chiaro riferimento al Giardino dell'Eden, di cui compare una scena a bassorilievo proprio nella base marmorea del trono. Il corallo domina la scena: lo si trova in alto sotto forma di grani sferici infilati ed alternati, disposti in fili a formare una sorta di "capanna" stilizzata sopra il trono, terminante in un grande ramo intero che pende giù da una conchiglia, proprio sulla testa del Gesù.

La testolina riccioluta e bionda del piccolo è disposta perfettamente in asse con il ramo di corallo, simbolo di protezione, ma anche di monito della futura passione e perciò metafora del sangue, ma anche con il disco solare d'oro finemente decorato da rubini ed altre pietre preziose chiare e scure. L'asse prospettico, che attraversa questa triade di elementi, taglia a metà l'intera composizione, ponendo il Bambino e i suoi attributi come centro del quadro. Il ramo di corallo, in tutte le sue accezioni, è un elemento naturale strettamente connesso a Dio e dunque è la manifestazione del divino nella Bellezza del mondo naturale che può divenire prezioso per l'uomo che lo porta al collo, memore dei suoi significati derivanti dal mondo pagano come talismano apotropaico.

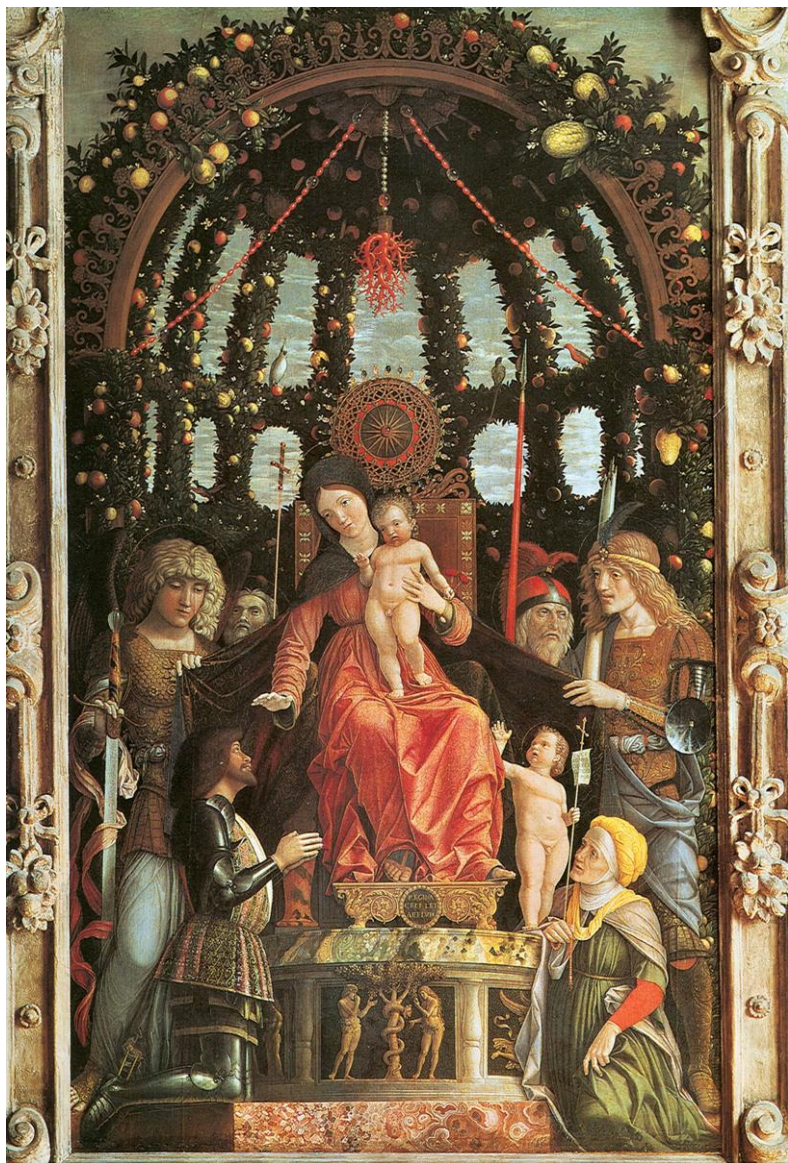


Fig. 6 – Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria*, 1496, tempera su tela (280 x 166 cm), Museo del Louvre, Parigi.

Per quanto concerne la pittura, e soprattutto quella del XV-XVI secolo, esso venne spesso utilizzato dagli artisti sotto forma di segno della protezione degli infanti oltre che, come si è detto, nella sua accezione legata alla sacra passione: non sarebbe fuorviante perciò, attribuire questo significato al corallo esposto nella bottega di S. Eligio. Il corallo è lì a monito della protezione per il futuro nascituro e lo stesso colore fa rima all'abito del santo: quest'ultimo è colui al quale la coppia si rivolge nella richiesta della Grazia divina, affinché gravidanza e parto vadano bene e perché la loro famiglia venga protetta dalla sua benedizione.

La dimensione dell'enunciato: ulteriori componenti del messaggio

Sulla destra del banco da lavoro uno specchio convesso riflette ciò che sta accadendo in quel preciso istante di fronte alla bottega: una coppia di persone di mezza età passeggia in una piazza circondata da piccole case tipiche dei paesi del nord, in direzione dell'entrata della bottega, intenti a scambiarsi qualche notizia sottovoce. Sembra quasi che la donna più anziana, vista la giovane coppia di promessi sposi, si accinga a parlare di loro con l'uomo che tiene sottobraccio, in uno scambio veloce di informazioni. Sul braccio della signora sta appollaiato un rapace, forse un falco, visto di profilo e con le ali chiuse. Lo stesso volatile lo si ritrova nello strumento trasparente, disposto sulla mensola nel medesimo asse verticale dello specchio. Il falco è, nella simbologia dei volatili, associato fin dall'antico Egitto ad Horus e alla sua nascita. Fin da allora dunque, il falco era sacro per le partorienti e per ogni donna desiderosa di divenire madre. Nella tradizione cristiana il falco venne spesso associato all'anima e iconograficamente precedette l'aquila come incarnazione di Dio, anche se non esistono testi a riguardo ma sole rappresentazioni figurative²⁵.

Ciò che colpisce è questa presenza alata, ripetuta per ben due volte nella scena, in due luoghi differenti ma sullo stesso asse compositivo, una volta con le ali chiuse (che sta all'esterno della bottega) ed una con le ali aperte (all'interno della bottega). Questa contrapposizione di *chiusura/esterno* e *apertura/interno* sembra poter avvalorare il messaggio dell'avvenuto concepimento. Inoltre lo specchio, di forma circolare, è incorniciato e funge da *finestra sul mondo a noi invisibile* ampliando lo spazio che sta al di fuori della bottega, ma benché sia convesso, non riflette nella maniera corretta. Uno specchio convesso, di norma, dovrebbe dilatare l'immagine degli oggetti riflessi come in un grandangolo, ma ciò accade quasi impercettibilmente nello specchio di Petrus Christus. La sua forma rimanda però metaforicamente ad una pancia in dolce attesa: la gravidanza non mostra ancora segni evidenti sul corpo della giovane fanciulla ma allo stesso tempo essa è rivolta proprio di fronte allo specchio e il suo ventre *guarda* lo specchio stesso, come se fosse in atto una *traslazione di significato*.

Giunti alla fine di questa analisi, dopo aver percorso le tortuose strade tracciate dagli oggetti del quadro, sembra chiaro che la coppia di committenti abbia richiesto all'artista – come affermato in apertura – la realizzazione di un doppio ritratto che fosse identificabile come ex-voto, richiesta di grazia rivolta al santo protettore della categoria lavorativa da cui probabilmente discendeva uno dei due coniugi (o entrambe). Petrus Christus, il quale si era formato sotto il maestro Jan Van Eyck²⁶, e aveva dunque avuto modo di assimilarne i metodi, certamente non dimenticò l'esempio del doppio *Ritratto dei Coniugi Arnolfini (1434)* e potrebbe aver impostato la comunicazione del messaggio basandosi sugli stessi ragionamenti. In questo modo la narrazione è operata sia tramite la struttura plastica dell'opera, cioè investendo lo scheletro prospettico, forme

e colori di intrinseci significati, sia sul piano simbolico enunciativo. L'enunciato è sia *esplicito* che *implicito*, segreto. Per questo motivo il discorso viene percepito dall'osservatore in due tempi: un primo, il più immediato e cioè quello esplicito, in cui riconosce gli attori, l'ambiente e l'evento; un secondo, quello implicito, in cui è spinto ad avvicinarsi a questo *quadro parlante*²⁷ e a prendere in considerazione, per aggiungere i pezzi mancanti alla narrazione, anche gli *oggetti meta pittorici* che popolano la scena.

Note

¹ S. Eligio, vescovo di Noyon, venerato nel primo giorno di Dicembre, visse tra il 588 e il 659. Come dicono le Vite dei Padri e dei Martiri "era direttore della zecca di Limoges, e godeva di una grande reputazione per la sua industria, proibita e amore della religione" (citaz. A. BUTLER, *Vite dei Padri, dei Martiri e degli altri santi, tratti dagli atti originali e da' più autentici monumenti con note storiche e critiche*, Tomo XVII, Giuseppe Battaglia Tipografo Editore, Venezia, 1825, p. 9). Clotario II, avendone sentito parlare così bene, lo incaricò di fare un seggio reale ornato d'oro e pietre preziose: S. Eligio fece due troni anziché uno solo, conquistando il principe e divenendo così direttore della zecca di Parigi. Fu al servizio di Dagoberto I e di suo figlio Clodoveo II; morì serenamente a seguito di una febbre nel 659, dopo una vita passata al servizio di Dio e al fianco dei sovrani come vescovo e divulgatore delle leggi divine.

² Cfr. A. J. BLACK, *Storia dei gioielli*, Odoya, Bologna, 1973, pp. 113-116.

³ Citaz. A. J. BLACK, cit., pp. 132-133.

⁴ Di fondamentale importanza per reperire informazioni sull'oreficeria sono i suoi *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, terminati nell'anno 1568, e la sua *Vita*, scritta tra il 1558 e il 1567.

⁵ Come ricorda Claire Phillips, è noto un disegno ad acquerello attribuito allo stesso Cellini e raffigurante un fermaglio per piviale da considerare come testimonianza della fase progettuale dello studio del gioiello da parte dell'artista (Cfr. C. PHILLIPS, *Jewelry from Antiquity to the Present*, Thames and Hudson Ltd, London, 1996, trad. it., *Gioielli. Breve storia dall'antichità ad oggi*, Skira, Milano 1996, pp. 89-90). È lo stesso Cellini a ricordare che molto spesso il gioiello veniva realizzato anche su disegno del cliente; nella sua autobiografia descrive collane, *enseignes* (fermagli), pendenti e fibbie per cinture: queste sue notizie, combinate alle evidenti corrispondenze che si ritrovano nei numerosi ritratti d'epoca, è segno della sicura diffusione di queste tipologie di gioiello in quegli anni (Cfr. A. J. BLACK, cit., p. 133).

⁶ Cfr. C. PHILLIPS, cit., p. 90.

⁷ FEI, Alessandro (detto Alessandro del Barbiere) - Nacque a Firenze nel 1538 (Borghini, 1584) o nel 1543 (Milanesi, in Vasari [1568], 1881) da Vincenzo, il cui mestiere potrebbe aver originato il soprannome "del Barbiere" (citaz. [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-fei_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-fei_(Dizionario-Biografico))).

⁸ Cfr. S. MALAGUZZI, *Oro, gemme e gioielli*, Electa, Milano, 2007, pp. 150-152.

⁹ Étienne Delaune, maestro che operò a Strasburgo, compose un campionario comprendente una variazione più complessa del pendente a forma di pera pensato da Virgil Solis (anch'egli incisore), il quale redasse il più importante catalogo di oreficeria del periodo. I cataloghi e i campionari costituivano uno strumento essenziale per gli artigiani e circolarono in tutta Europa, adottati nelle botteghe artigiane a sostegno di apprendisti e maestri (Cfr. A. J. BLACK, cit., p. 134).

¹⁰ TRAFILATURA: Operazione tecnologica, che ha principalmente lo scopo della fabbricazione dei fili metallici (v. filo: filo metallico) e che si applica anche alla produzione di tubi non saldati di piccolo diametro e di barre profilate sottili. Ha origini assai remote nel tempo: si può ritenere che nell'antichità venissero trafilati in prevalenza i metalli preziosi, e si hanno notizie certe dell'esistenza nel Medioevo di un'arte della trafilatura del ferro, che in Italia ha avuto abili maestri. Consiste essenzialmente nel costringere l'oggetto a ridursi di sezione col passare, a freddo o a caldo, attraverso una serie di fori calibrati, aventi aperture progressivamente decrescenti, praticati in piastre-utensili chiamate trafilare o filiere. (citaz. http://www.treccani.it/enciclopedia/trafilatura_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

¹¹ L'esempio pregnante di questa consuetudine è offerto dal *Ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan Van Eyck (1434)*, in cui la scena è popolata da numerosi oggetti d'uso quotidiano apparentemente casuali ma che in realtà contengono significati simbolici ben precisi e connessi al matrimonio, come per esempio il letto e la candela accesa (Cfr. C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, *Storia dell'arte italiana 2*, Electa, Milano, 1990, p. 253).

¹² Le vicende della vita di Petrus Christus sono ambigue. Si sa che nacque a Baerle in epoca non precisata e che nel 1444 acquisì la cittadinanza presso Bruges, la città del Maestro Jan Van Eyck. Il pittore si spense proprio in questa città nel 1473; la sua fama varcò i confini delle Fiandre fino ad arrivare anche in Italia benché egli non viaggiasse. Infatti, il suo nome è attestato anche in uno degli inventari della famiglia Medici; la sua carriera è stata ricostruita grazie ai suoi dipinti firmati (Cfr. G. T. FACCIN, *Petrus Christus*, Fabbri Editori, Milano, 1966).

¹³ Cit. A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 1966, trad it., *La rinascita del Paganesimo Antico: Contributi sulla Storia Culturale del Rinascimento Europeo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1980, p. 169.

¹⁴ Il mandrino è uno strumento di forma conica la cui superficie è segnata in corrispondenza delle varie misure dell'anello. Gli orefici lo adoperano per verificare la taglia di anelli in corso d'opera o già terminati.

¹⁵ Le tecniche del taglio delle pietre preziose si diffusero tra gli orefici europei a partire dall'inizio del XIV secolo. Esse si svilupparono in Persia e India per poi giungere a Bruges, la quale divenne centro principale già nel 1465, con artigiani specializzati soprattutto nel taglio dei diamanti che, fino ad allora, come tutte le pietre venivano utilizzati solo nella loro naturale forma cristallina. Grazie all'evoluzione delle tecniche si ebbe la diffusione delle pietre sfaccettate (Cfr. C. PHILLIPS, cit., p. 63-64).

¹⁶ Cfr. A. J. GREIMAS, *Semiotique figurative et semiotique plastique*, «Actes Semiotiques – Documents, 60», 1984, trad. it., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, L. Corrain, M. Valenti (a cura di), 1991, Esculapio, pp. 33-51.

¹⁷ Citaz. L. CORRAIN, (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 7-8.

¹⁸ Cfr. a M. SCHAPIRO, *On some problems in the Semiotic f Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, 1969, trad. it., *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 92-119.

¹⁹ Citaz. C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, cit., p. 253.

²⁰ Cfr. L. CORRAIN, *Semiotiche della pittura*, pp. 91-106

²¹ Cfr. L. CORRAIN, *Il velo dell'arte*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2016, p. 102.

²² Il gaietto è un particolare tipo di lignite nera e compatta, di consistenza relativamente tenera, conosciuto fin dall'Età del Bronzo. Venne utilizzato soprattutto durante il XIX secolo per i gioielli da lutto vittoriani.

²³ Numerose altre valenze sono state attribuite al corallo. Nella sua *Naturalis Historia* Plinio narra la vicenda della nascita del corallo: secondo lui, questo si formò dalla pietrificazione del sangue sgorgante dalla testa mozzata di Medusa, deposta da Perseo sopra una con-

chiglia bianca. Da qui deriverebbe la sua intrinseca proprietà di "pie-trificare i nemici" (citaz. C. A. PATITUCCI, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai nostri giorni*, a cura di Lia Lenti e Dora Liscia Bemporad, atti del convegno (Valenza, 7-8 ottobre 2000), Venezia, Marsilio, 2001, p. 35).

²⁴ Cfr. S. MACIOCE, *Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Logart Press, Roma, 2007, pp. 30-31.

²⁵ Cfr. S. BERRICA, *Animali simbolici del cristianesimo: i volatili*, ebook, 2009, pp. 2-5.

²⁶ Nonostante i primi anni di vita dell'artista siano avvolti dall'oscurità si pensa che possa essere individuato come colui che nacque a Maaseyck, cittadina del Limburgo; è nel 1422 che per la prima volta viene menzionato l'artista come stabilitosi all'Aia, al servizio di Giovanni di Baviera conte d'Olanda. La sua carriera straordinaria lo spinse a viaggiare e a realizzare opere grandiose: dal 1432 fu attivo a Bruges e la letteratura storico critica che lo vede protagonista ebbe inizio poco dopo la sua morte avvenuta nel 1441 (Cfr. G. T. FACCIN, *Jan Van Eyck*, Fabbri Editori, Milano, 1965).

²⁷ Secondo la teoria dell'atto iconico, quest'opera può essere definita "parlante" poiché utilizza la formula di comunicazione consuetamente costruita mediante nome dell'artista- descrizione dell'oggetto- verbo: come in alcuni quadri di Jan Van Eyck, questo stratagemma permette che il quadro parli all'osservatore in prima persona dicendogli "m petr[vs] xpi me • •fecit •ao 1449" - Il Maestro Petrus Christus m'ha fatto nell'anno 1449- e divenendo così soggetto enunciante dotato di soffio vitale. Oltre alla firma e alla data compare, come rafforzativo della personalità del maestro, l'emblema dell'artista che pare l'assemblaggio di un cuore sovrapposto ad un meccanismo di carica di un orologio (www.metmuseum.org; cfr. H. BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, SuhrKamp Verlag, Berlin, 2010, trad. it., *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, pp. 41-62).

Lo Splendore Divino: simbologia dell'ornamento prezioso

BELLEZZA:

DONNA, che habbia ascosa la testa frà le nuvole, & il resto sia poco visibile per lo splendore [...]. Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa frà le nuvole, perche non è cosa della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, & che meno si possa conoscere con intelletto humano, quanto la Bellezza, la quale non è altro, che uno splendore, che deriva dalla luce della faccia di Dio, come definiscono i Platonici, & in somma è una istessa cosa con esso (...)¹.

Uno dei più utilizzati manuali di iconologia, forse il preferito da pittori e poeti, è stato senza dubbio l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1560-1625), edito per la prima volta a Roma nel 1593. Si tratta di un testo in cui vengono raccolte le definizioni delle allegorie all'epoca note: per ognuna di esse il Ripa predispose una descrizione curata nei minimi particolari, basandosi sul suo metodo della metafora, ereditato da Aristotele². Grazie al genere della *metafora di proporzione* le allegorie possono essere raffigurate insieme ai rispettivi attributi, per l'appunto illustrati come metafore e necessari per una corretta identificazione delle specifiche figure. Tra le tantissime allegorie di cui si compone l'*Iconologia*, descritte e illustrate, troviamo quella della Bellezza. Questa, secondo Ripa, è luce che nascendo dal primo Splendore in mille raggi si espande e vibra, portando con sé il messaggio di Dio: non è semplice illustrarla, neanche per mani esperte, poiché "Non si potendo dunque vedere il vero principio di Bellezza, [come] non si può vedere Iddio,

che è la perfettione, & la luce di tutte le cose (...)”³ è difficile darle un viso (fig. 7).

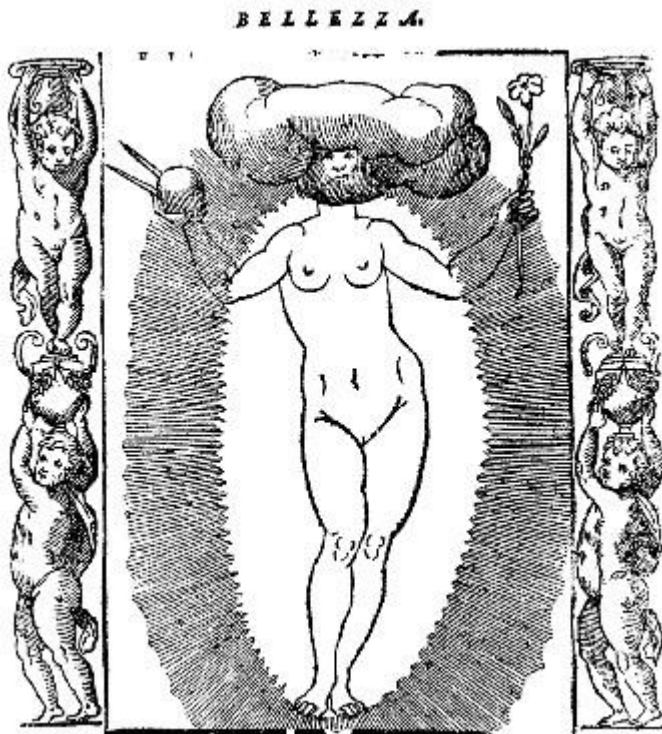


Fig. 7 – Incisione dell'Allegoria della Bellezza da Cesare Ripa, ed. 1644, p. 459.

Cesare Ripa identifica perciò la Bellezza con lo Splendore Divino, ovvero assimilando antiche tradizioni di associazione terminologica che ebbero inizio già a partire dalle Sacre Scritture. La Bibbia infatti, nel racconto dell'Apocalisse, riporta le parole di Giovanni:

L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme che scendeva da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore é simile a quello di una gemma preziosissima come pietra di diaspro cristallino (...)⁴.

Allo stesso modo viene descritta la città santa per eccellenza, Gerusalemme:

Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è il diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono 12 perle; ciascuna delle porte è formata da una sola perla. E la piazza della città é di oro puro, come cristallo trasparente⁵.

Nel libro di Giovanni, lo Splendore Divino è paragonato metaforicamente alla bellezza di rilucenti gemme, e la città Santa è composta da ori e pietre preziose: questi elementi divengono, nell'immaginario di chi legge, espressione tangibile dello splendore, attributi fondamentali degli apostoli, della Vergine, di Cristo stesso. Dunque, su queste basi, si assiste ad una vera e propria *codificazione*⁶ di significati associati a gemme e preziosi, i quali si dimostrano necessari per comprendere alcune opere e leggerne i messaggi; essa si manterrà e si arricchirà nei secoli, venendo assimilata in altri testi di riferimento.

Esistono numerose altre fonti antiche che parlano della simbologia associata alle gemme, utili per scoprire tutte le credenze ad esse collegate. Tra le principali, non è possibile dimenticare Plinio nella sua *Naturalis Historia*

(risalente al 77 d. C), testo in cui illustra (oltre alle caratteristiche tipologiche e mineralogiche) l'utilizzo delle gemme come rimedio medicinale; tra i testi di età classica anche il *De Coelo* di Aristotele, il *De Lapidibus* di Teofrasto, il *Secretum Secretorum* – anch'esso attribuito ad Aristotele – trattarono delle proprietà delle gemme e le informazioni in essi contenute vennero riprese fino a tutto il Cinquecento.

Il primo trattato cristiano sulle gemme e sulle loro proprietà fu redatto da Epifanio (367-403), vescovo di Cipro che ne descrisse le forme, i colori e i luoghi in cui reperirle nel suo *De duodecim gemmis quae erant in veste Aaronis*. Altri testi di riferimento sono i trattati medievali tra cui spiccano per importanza il *De Universo Libri XXII*, scritto dall'arcivescovo di Magonza Rabano Mauro e contenente un capitolo denominato proprio *De gemmis*, e indispensabili sono i lapidari, trattati d'ambito didattico - scientifico che spiegano nel dettaglio le virtù curative e apotropaiche delle pietre preziose: essi furono molto in voga sia nel Medioevo che nel Rinascimento e derivano in larga misura dal *Liber lapidarum seu de gemmis* redatto da Marbodo⁷, vescovo di Rennes morto nel 1123. Il testo, denominato anche *De lapidibus praeiosis*, fu redatto in esametri latini e fu così importante da essere tradotto in inglese, in danese, in irlandese, in prosa provenzale e in italiano volgare⁸. La volgarizzazione dei lapidari ne consentì la diffusione e la loro conoscenza divenne così capillare da essere necessariamente la base per tutta la successiva produzione letteraria di genere⁹. Alla stessa categoria appartengono il *De lapidibus* di Ildegarda di Bingen e il *Rhythmus de duo decim praeiosis lapidibus* di Errada di Landsberg, scritto in versi; S. Alberto Magno (1193-1280) contribuì con il suo *De*

mineralibus alla diffusione delle notizie sulle varie filosofie popolari legate alle gemme, e fu proprio in virtù di queste premesse che venne istituita da Tomaso da Chantiprai nel XII secolo una benedizione per le gemme da effettuare nel giorno dell'Epifania, ripresa da una precedente formulata da Tommaso D'Aquino¹⁰. I trattati dei Padri della Chiesa, dei vescovi e dei santi solevano spesso esplicitare i benefici curativi delle gemme e i modi per utilizzarle al meglio in ambito medico; questo loro particolare interesse nei confronti della cura delle malattie mediante i cristalli e le pietre si spiega grazie ad alcuni versi estrapolati dalla *Prefatio* del trattatello di Ildegarda di Bingen, nei quali afferma che:

Ogni gemma racchiude in sé acqua e fuoco. Tuttavia il demonio rifugge, abomina e disdegna le pietre preziose, che ridedano nella sua mente il ricordo del loro originario splendore, quando ancora egli rifulgeva della gloria concessagli da Dio, e nel contempo scaturiscono dal fuoco che dannava la sua stessa esistenza. (...) Dunque le pietre preziose nascono dall'acqua e dal fuoco; perciò racchiudono in sé entrambe gli elementi, oltre ad annoverare notevoli proprietà curative. Le loro virtù devono tuttavia essere sfruttate, nonostante il loro impiego si addica a numerosissime situazioni, soltanto con intendimenti positivi ed onesti per un fine utile all'uomo (...); la natura stessa delle pietre preziose reclama infatti un comportamento onesto e opportuno, e rifugge la condotta malvagia e perversa degli uomini, come le virtù ripudiano i vizi e non possono favorirne la soddisfazione¹¹.

E' chiaro come le pietre, dapprima ornamento e poi tormento di Lucifero siano diventate per i cristiani un ottimo deterrente contro di lui e contro il male. Per questo motivo i libri sulle gemme divennero veri e propri *ricettari*, custoditi e tramandati all'interno dei monasteri.

Non si può certo dimenticare, in questo lungo elenco di libri e trattati medievali, il *Picatrix*¹², libro della tradizione araba sulle pratiche magico-astrologiche della tarda antichità, datato all'XI secolo. Al suo interno si trova una accurata descrizione della magica corrispondenza tra pietre e pianeti:

Il talismano non è altro che la forza dei corpi celesti che opera per mezzo di quelli. Così, quando la materia del talismano viene predisposta a ricevere l'influenza dei corpi celesti o pianeti e questi stessi – i pianeti – sono in disposizione atta a influire sui materiali del talismano, allora allo stesso talismano sarà più potente e adeguato a produrre tutti gli effetti che chiediamo e desideriamo [ottenere] da esso (...) ¹³

Queste teorie in materia di divinazione astrologica e magia – il compendio è finalizzato soprattutto alla realizzazione e all'utilizzo dei talismani¹⁴ – fornirono spunti anche a Marsilio Ficino (1433-1499), filosofo rinascimentale celebre sostenitore della teoria platonica e fermo contestatore dell'aristotelismo. Tuttavia, il Ficino, formulò non solo associazioni tra gemme e corpi celesti – come per esempio accade nel suo *De Vita coelitus comparando*, in cui molti capitoli sono dedicati alla pratica astrologica e agli amuleti¹⁵ – ma anche una nuova concezione della Bellezza. Nella *Teologia platonica* (1469-1474), espone la sua personale ripresa del platonismo e ne evidenzia le strette affinità con il cristianesimo; secondo il filosofo, sulle basi della dottrina platonica della bellezza, quest'ultima diviene manifestazione di Dio nel mondo, così come la luce è riflesso del divino e l'amore il nesso dell'universo. Il platonismo del Ficino, interpretato e costruito partendo dagli scritti di Dionigi l'Areopagita¹⁶, nacque come già cristianizzato e assimi-

lato dalla tradizione teologica patristica e dall'agostiniano medievale¹⁷.

Da questa breve ed essenziale descrizione di alcuni dei più importanti testi sulle gemme tramandati nei secoli, si può ben comprendere come le diverse teorie abbiano subito un'intersezione, un arricchimento reciproco in significati e contenuti, una diffusione capillare, un intreccio impossibile da sciogliere, il quale giunse fino alla penna di Cesare Ripa per essere nuovamente assimilato e rielaborato da quest'ultimo, in un infinito processo di contaminazione.

Risulterà più chiara, ora, la descrizione della Bellezza che il Ripa diede alla fine del 1500, costruita intorno ad una tradizione secolare: lo Splendore, associato nella Bibbia alle gemme preziose e all'oro, diventa individuabile come Bellezza negli scritti del Ficino, a sua volta derivata dalla teoria platonica della bellezza e della luce come riflessi del divino; essa, di rimando, è sinonimo di Splendore e manifestazione del Divino nell'Allegoria del Ripa.

Il potere dell'oro

Non è dunque difficile trovare espressione dello Splendore o della manifestazione del Divino in tutte le sue sfaccettature all'interno del linguaggio visivo. I testi sopra citati, e moltissimi altri, furono utilizzati dagli artisti come veri e propri *manuali* delle allegorie e dei simboli, utili per una corretta iconografia ed una articolata costruzione dell'enunciato, anche ricorrendo alla rappresentazione del gioiello e delle pietre preziose. Ma, prima ancora dei monili e delle gemme, nel mondo dell'arte era l'oro ad occupare la scena delle rappresentazioni

sacre. L'utilizzo di questo metallo prezioso affonda le radici in epoca remota: esso è da sempre connesso alla sfera del mitologico, degli astri, del soprannaturale; lo si ritrova come materiale prediletto per la forgiatura di oggetti sacri già presso civiltà come quella Egizia, in cui l'oro (sole) e l'argento (luna) erano simboli del dio Rha e della dea Iside. Questi metalli erano gli unici degni di ricoprire le statue degli dei, di rivestire i corpi dei faraoni e di costituire il corredo funebre per accompagnare le loro anime nell'aldilà. Si può tranquillamente affermare, grazie alle fonti scritte e alla ricerca archeologica, che in tutte le civiltà susseguitesi su questa terra, l'oro sia stato simbolo degli Dei, del potere dei re, dell'indicibile¹⁸. Anche la religione Cristiana non fu esule da queste premesse: l'oro è, ad esempio, un elemento tipico della pittura del Medioevo. Esso svolgeva il ruolo della *luce sacrale* e si utilizzava nelle raffigurazioni pittoriche, sia per delineare le aureole dei personaggi sacri che per i fondi delle tavole su cui essi si stagliavano imponenti. L'oro si trova anche nei variopinti mosaici di epoca romanica, i quali furono spesso realizzati in stretta relazione con le architetture che li ospitano. Non è raro, dunque, trovare intere cupole mosaicate : ne è un esempio quella del Battistero di Firenze, opera di Coppo di Marcovaldo. Il grande mosaico (1270-1320 ca.) raffigura il *Cristo giudice* (fig. 8) collocato entro una mandorla – simbolo della sua doppia natura, umana e divina insieme – e immerso in un fondo oro quasi accecante. Questo doveva fungere da *segno*, esattamente come le altre simbologie e la gestualità delle figure presenti nella composizione: il fedele, una volta alzato lo sguardo verso l'alto, doveva rendersi subito conto della propria natura umana e della netta divisione tra la sua dimensio-

ne, quella terrena, e la dimensione spirituale del mondo celeste, nella quale si staglia la figura del Cristo¹⁹.



Fig. 8 – Coppo di Marcovaldo, *Cristo Giudice*, 1270-1320 ca., mosaico, Battistero, Firenze.

Il fondo oro è “la sfera celeste del sacro”²⁰: sarà Giotto di Bondone il primo a squarciarlo per rappresentare il blu della notte e le stelle, la natura e gli uomini, senza però disdegnare del tutto l'utilizzo dell'oro nella pittura²¹. A fornire le istruzioni per l'applicazione del materiale prezioso sulle tavole fu Cennino Cennini, artista e teorico: nel suo *Libro dell'arte*, un vero e proprio manuale sulle tecniche più utilizzate, dall'affresco alla preparazione delle tempere, dalla miniatura alle tavole dipinte – terminato nel 1437 – fornisce al lettore le ricette per la corretta preparazione dei pigmenti e per la loro messa in opera; illustra i vari procedimenti pittorici, tra cui anche quello delle tavole a fondo oro. Il posizionamento della foglia oro si basa su un metodo delicatissimo, il quale richiede esperienza, attenzione e cura dei

particolari. L'oro, come spiega Cennini, va scelto meticolosamente in fogli sottili, da applicare sulle tavole o sull'intonaco se si dipinge a fresco. Nel *Capitolo CXXXIV* comunica al lettore tutte le fasi per la corretta applicazione della foglia d'oro:

Come viene tempo morbido e umido, e tu voglia mettere d'oro, abbi la detta ancona riversciata in su due trespoli. Togli le penne tue: spazza bene; togli un raffietto; va' leggier mano cercando il campo del bolio.(...) tolli il tuo oro fine, e con un paio di mollette o vero pinzette,piglia gentilmente il pezzo dell'oro. Abbi una carta tagliata di quadro, maggiore che'l pezzo dell'oro, scantonata da ogni cantone. Tiella in man sinistra e con questo pennello, con la mano ben diritta, bagna sopra il bolo tanto, quanto de' tenere il detto pezzo d'oro che hai in mano. (...) Poi gentilmente accosta l'oro all'acqua sopra il bolio; ma fa' che l'oro esca fuori della carta una corda, tanto che la paletta della carta non si bagni. Or,(...) se vedi che l'oro non sia in tutto accostato all'acqua, togli un poco di bambagia nuova e, leggiero quanto puoi al mondo, calca il detto oro. E così metti per questo modo degli altri pezzi. (...) E fa' che soprapponga con quel che metti, quel ch'è messo, una corda; prima alitando sopra esso, perché l'oro s'attacchi in quella parte dov'è soprapposto prima²².

La spiegazione dell'artista è quasi un rituale, un lavoro mistico che, per la sua complessità e lunghezza, ci lascia passo dopo passo sempre più a bocca aperta. L'oro, preziosissimo e sottile come un velo, necessita di una delicatezza infinita, vada quasi accarezzato affinché si fissi per bene sulla tavola e non si formino bolle o imperfezioni nella sovrapposizione tra i vari fogli. Il risultato finale è ovviamente straordinario ed è ciò che ancora oggi possiamo ammirare in numerosi capolavori dell'epoca (fig. 9).



Fig. 9 – Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, 1432, tempera e oro su tavola, (112 x 114 cm), Museo degli Uffizi, Firenze.

Non solo Cennini descrive come applicare la foglia d'oro per gli sfondi delle tavole, ma spiega al lettore anche come procedere per una corretta apposizione di particolari metallici in rilievo nell'affresco e nelle tavole stesse: racconta, in altre parole, come l'artista deve comportarsi quando si trova a dover utilizzare l'oro per ornare le vesti, per delineare i nimbi, per rendere le armature dei cavalieri ancora più realistiche; procede

nell'esplicare come e con quali utensili lavorare e ornare l'oro al fine di rendere magnifiche le sue applicazioni.

Ancora, se vuoi fare le diademe de' santi senza mordenti, quando hai colorita la figura in fresco, togli una agugella e gratta su per lo contorno della testa. Poi in secco ungi la diadema di vernice, mettilvi su il suo stagno dorato, o ver mettuto d'oro fine; mettilo sopra la detta vernice, battilo bene colla palma della mano, e vedrai i segni che facesti coll'agugella. Togli la punta del coltellino bene arrotata, e gentilmente va' tagliando il detto oro, e l'avanzo riponi per altri tuoi lavorii²³.



Fig. 10 – Jacobello Del Fiore, *Trittico della Giustizia* (particolare con S.Giorgio che uccide il drago), 1421, tempera e oro su tavola, (86 x 116 cm), Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Maestri dei dettagli aurei furono i pittori senesi, capostipite dei quali fu Duccio di Buoninsegna e il cui virtuosismo arrivò all'apice con Simone Martini. Nella pittura del tardo Trecento e del primo Quattrocento sono numerosi gli esempi di tavole dipinte in cui l'oro viene usato con risultati altamente materici, tali da spingere l'osservatore a voler toccare con mano questi "bassorilievi" preziosi. Ecco, ad esempio, che

ciò accade nel *Trittico della Giustizia* (fig. 10) di Jacobello del Fiore, in cui San Giorgio è rico-

perto da una splendente armatura d'oro, interamente decorata con la tecnica della punzonatura in modo da farla risultare in rilievo. Questa particolare lavorazione determina due effetti completamente opposti tra di loro: da un lato, la lamina d'oro pare appiattire il corpo del santo, proprio come se egli stesso diventasse lamina dorata; dall'altro, il bassorilievo prezioso scandisce le zone dell'armatura e del nimbo, ci spinge ad osservarli da vicino e a toccarli con mano.

In altri casi l'oro illumina di grazia divina ogni cosa che viene investita della sua luce: la natura, gli uomini, tutto il mondo creato per mano di Dio, proprio come accade nell'affresco del Pinturicchio (fig. 11) dove l'oro della mandorla in cui appare Cristo sembra frammentarsi in piccole molecole, in scaglie luminose, particelle che si posano tutt'intorno facendo risplendere il Creato nel momento della sua *Resurrezione*. La luce divina trova dunque espressione nell'oro come agente luminoso in se stesso: l'arte del XII-XIII secolo non conosceva ancora la luce come qualcosa da poter rappresentare secondo molteplici forme e che diventasse contenuto significativo della raffigurazione stessa, ancora più significativa del fondo oro utilizzato in principio nella pittura medioevale²⁴.

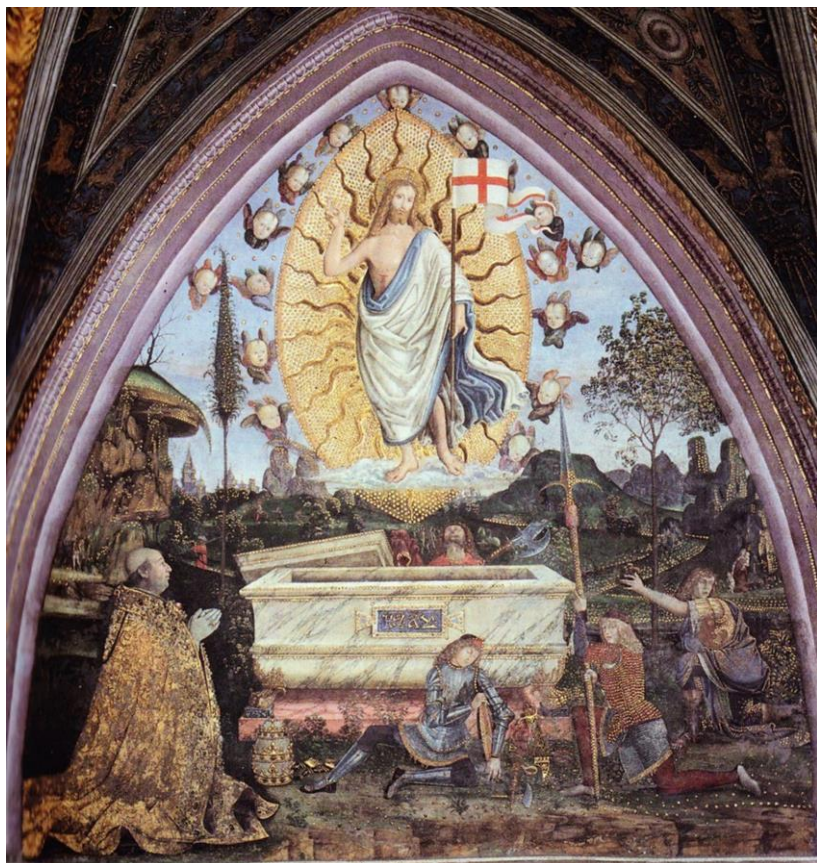


Fig. 11 – Pinturicchio, *Resurrezione*, 1492-94, affresco, Musei Vaticani, Appartamenti Borgia, Roma.

Le Gioie della Vergine

Una delle figure emblematiche per quanto concerne l'oro e il gioiello, ed anche tra quelli prediletti nelle arti figurative, è senza dubbio la Vergine, soggetto scelto da una quantità impressionante di artisti fin dal XIII secolo. A cavallo tra 1200-1300 la Vergine è spesso raffigura-

ta in trono con il Bambino, disposta su fondo oro, simbolo della Luce Divina. Altri momenti della vita della santa Madre riprodotti in pittura furono l'Annunciazione e l'Incoronazione, temi che divennero molto frequenti soprattutto a partire da fine 1300 e inizio 1400²⁵.

Sono numerosi gli esempi in cui viene rappresentata la Vergine, su fondo oro o adorna di gioie luccicanti: il primo che senz'altro viene in mente è l'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi, capolavoro di splendente bellezza realizzato in ambito senese. Qui, su un fondo oro luminoso, simbolo della sacralità dell'evento al quale stiamo assistendo, si stagliano le due figure colte nel momento della *conturbatio* ed entrambe ornate da finissime decorazioni. Portano sul capo due diademi d'oro e pietre preziose, delineati con maestria e ricchezza di particolari, utilizzando non il semplice color oro ma il materiale stesso (fig. 12). L'*Annunciazione* di Simone Martini è un chiaro esempio di come la pittura, così come qualsiasi altra tecnica, si evolve progressivamente nel tempo anche a livello compositivo. Osservandola, si inizia a percepire l'inclusione di un nuovo strumento di comunicazione all'interno del quadro: il gioiello.

A partire dal secondo quarto del XV secolo si assiste ad una rivoluzione in questo senso: il pittore abbandona gradualmente il fondo oro che di consueto veniva adoperato per le tavole e la Luce inizia a manifestarsi in altre forme, più o meno evidenti, all'interno del quadro. Durante questa evoluzione della concezione e della manifestazione del sacro in pittura, specialmente nell'area fiamminga, la Vergine viene raffigurata – nonostante il mantenimento degli schemi compositivi tradizionali – con gioielli ed abiti sontuosi, cosa abbastanza



Fig. 12 – Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita (dettagli)*, 1333, tempera su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze.

rara in ambito italiano ma ricca di significati profondi. Grazie alle fonti risulta semplice spiegare meglio a cosa mi riferisco.

La Vergine Maria, secondo le parole contenute nel Vangelo di Luca e pronunciate dall'Arcangelo Gabriele, è detta "*piena di grazia*"²⁶. Questo non può che significare che ella incarni tutte le virtù teologali ed è da considerarsi monito ed esempio per i fedeli che a lei si rivolgono come Madre e come Santa.

San Tommaso afferma:

Ciascuno degli altri santi ha primeggiato in una virtù particolare: uno fu soprattutto casto, un altro fu soprattutto umile, un altro fu soprattutto misericordioso. Ma la beata Vergine ci è stata data come esempio di tutte le virtù.

Le gemme solitamente associate alla Vergine sono il carbonchio, lo smeraldo e il rubino, proprio i simboli delle Virtù Teologali. Il carbonchio della *fede*, lo smeraldo della *speranza* e il rubino della *carità*²⁷. Ma, come ricorda S. Ambrogio

Come in un'immagine rifulga in voi la verginità e la vita di Maria, nella quale risplende ogni forma di virtù. Da lei attingete gli esempi di vita... ciò che dovete correggere, ciò che dovete evitare, ciò a cui dovete aderire²⁸

è semplice dunque capire che, oltre alle gemme simbolicamente connesse alle Virtù, anche le perle sono spesso un suo attributo, simbolo della purezza assoluta (fig. 13).



Fig. 13 – Carlo Crivelli, *Madonna della Candeletta* (dettaglio), 1488-90, olio su tavola (218 x 75 cm), Pinacoteca di Brera, Milano.

Donare il dono: ex-voto preziosi

Un altro fenomeno in cui la Madonna è spesso ornata da una moltitudine di collane, bracciali ed altri monili preziosi è quello legato alle pratiche rituali connesse al culto dei martiri e alla loro devozione nella religione cristiana. Tra queste mi pare opportuno rimembrarne una che ancora oggi risulta essere assai diffusa e che, oltre a interessare l'Onnipotente e tutti i santi, interessa in particolar modo anche la Madonna: mi riferisco alla pratica degli *ex-voto*, ovvero a tutti quei doni elargiti dai fedeli per grazia ricevuta. Il termine "ex-voto" è una locuzione latina derivante dall'ellissi di *ex voto suscepto* che letteralmente significa "secondo la promessa fatta"²⁹: rituale antichissimo che affonda le sue radici nel paganesimo³⁰, venne poi assorbito dalla religione cristiana, fino a divenire analogamente una sua consuetudine. Per grazia ricevuta i fedeli donano oggetti che appartengono a due differenti categorie:

i. *Oggetti reliquia o prove organiche elaborate psichicamente*: in questa prima categoria rientrerebbero, secondo Didi-Huberman³¹ bastoni, spille, stampelle, tutti elementi che simboleggiano la disgrazia subita e per cui chiedono l'intervento miracoloso. Al gruppo si associano anche le rappresentazioni dell'evento traumatico o del momento di richiesta della grazia da parte del fedele, dipinte su tavolette di piccole dimensioni e donate come *ex-voto*. Gli *oggetti reliquia* vengono donati in segno di gratitudine dopo l'avvenuto miracolo;

ii. *Oggetti già in partenza connotati psichicamente*: ovvero oggetti che per il donatore stesso sono già investiti

di un valore viscerale, affettivo, familiare, economico. Dunque si intendono facenti parte di questa categoria prodotti agricoli e capi di bestiame, parti di corpo (capelli o altro) abiti, monete e oggetti preziosi di vario tipo. Gli oggetti appartenenti a questo gruppo vengono donati anche a titolo propiziatorio nell'atto del voto al santo³².

I gioielli e altri oggetti preziosi vengono donati alla Vergine, Regina tra i martiri, ornando le statue modellate e scolpite *a sua immagine e somiglianza* – o sarebbe meglio dire a immagine e somiglianza dell'ideale fisionomico impostato per lei nel corso dei secoli – e facendola risplendere in tutta la sua Bellezza. La Madonna viene indorata nei giorni di festa, proprio come le donne sono solite ornarsi delle proprie gioie nel giorno del matrimonio: in pratica entrambe le figure femminili, una terrena e l'altra divina, posseggono una dote, *familiare* nel caso della donna e *votiva* nel caso della Vergine³³. La richiesta di una grazia presuppone un *processo di spoliazione* dei beni connotati psichicamente attuato dal fedele in atto di preghiera, il quale ci porta inevitabilmente a riflettere *sul senso* che connette la pratica votiva all'immagine della Vergine. I doni preziosi sono una privazione personale che l'individuo mette in atto in favore di una richiesta di grazia divina: sono oggetti che rientrano nella sfera del lusso e dello sfarzo a cui egli può esser legato sia in termini affettivi e familiari sia, anche se molto più raramente, in termini di valore economico. Secondo questa logica, il gioiello appartiene tanto alla Vanitas quanto alla sfera più intima dei ricordi del fedele, anche in ragione del fatto che moltissimi dei preziosi si tramandano di generazione in generazione secondo il

principio dell'eredità patrimoniale o *dote*, passaggio che molto spesso avviene di madre in figlia. Non bisogna inoltre dimenticare quanto, fin dal Medio Evo, le gemme e l'oro fossero intrisi di significati legati ad ipotetiche proprietà curative e apotropaiche, ragion per cui il fedele che si priva dei suoi gioielli si spoglia degli oggetti che dovevano proteggerlo o guarirlo per affidarsi alle mani e alle volontà del santo a cui si vota. Per questi motivi l'ex-voto prezioso è considerabile come un "dono del dono"³⁴ carico di simbolismi e suggellante uno stretto legame con la divinità.

La pratica di donare gioielli e altri oggetti preziosi ai santi viene poi esteriorizzata durante le processioni e le feste in onore dell'entità extraumana alla quale i fedeli *si votano*. Simili feste si possono ancora oggi ammirare soprattutto in località del centro e del sud Italia: sono molto note quella di San Rocco a Orsogna e quella della Madonna dei Martiri di Molfetta (figg.14-15) nelle quali la comunità è solita far sfilare, durante feste e pellegrinaggi, statue del santo completamente ricoperte da ex-voto preziosi di qualsiasi forma. I monili vengono cuciti al "fazzoletto" del santo o al "grembiule" della Madonna³⁵, proprio come avviene nel simulacro della Madonna dei Martiri che pare vestita di una cascata di ricami preziosi i quali sono, in realtà, proprio gli ex-voto ricevuti dai fedeli.

Per quanto concerne le fonti troviamo riscontro della pratica degli ex-voto preziosi donati a Dio e ai santi proprio nelle Sacre Scritture, nelle quali leggiamo:

I comandanti dell'esercito, capi dei reparti e capi delle squadre, si recarono da Mosè e gli dissero: "Abbiamo contato i soldati che hanno combattuto ai nostri ordini: non ne manca nemmeno uno. Per questo vogliamo fare un'offerta al Signore,



Fig. 14– Statua di S. Rocco a Orsogna, indorata nel giorno della festa.



Fig. 15 – Statua della *Madonna dei Martiri* di Molfetta, indorata nel giorno della festa.

come segno di riconoscenza per la nostra vita, perché ci protegga ancora. Ciascuno di noi offre gli oggetti d'oro che ha trovato: catenelle, braccialetti, anelli, orecchini e collane”.

Mosè e il sacerdote Eleazaro... presero tutti gli oggetti d'oro offerti dai comandanti dell'esercito e li portarono nella tenda dell'incontro, perché il Signore non si dimenticasse degli Israeliti³⁶.

Come ho affermato poc'anzi, il gioiello viene donato a Maria per accrescere la sua Bellezza ed è dunque un veicolo per farla *risplendere della luce divina* nella dimensione terrena in cui si trova la sua *rappresentazione figurativa*.

Possiamo così, seguendo il filo di un possibile doppio senso insito nel gioiello, interpellare la Maddalena come emblema della Vanitas, di colei che si abbellisce ricoprendosi d'oro per sedurre gli uomini e si libera di tutto questo lusso proprio come si farebbe per un ex-voto (tab. I).

Maria	Bellezza = Splendore	+	Ex-voto
Maria Maddalena	Abbellimento = Vanitas	-	

tab. I

L'ex-voto prezioso si costituisce, dunque, di significati sia positivi che negativi, di sensi opposti ma in qualche modo affini, incarnati in questo specifico caso dalle due sante donne.

La Madonna così ornata viene talvolta dipinta nelle tavolette ex-voto (figg. 16-17), come si può osservare in quelle conservate presso il santuario di S. Maria del Monte di Cesena³⁷.



Fig. 16 – Anonimo, *Orante davanti alla Vergine e a S. Antonio* (Tav. CLXI), 1812, olio su tavola, Santuario della Madonna del monte, Cesena.

Fig. 17 – Anonimo, *Malata in letto* (Tav. DLXXI), secolo XVIII, olio su tavola, Santuario della Madonna del Monte, Cesena.

Testimonianza della Vergine ingioiellata e circondata da ulteriori doni per la grazia è la ricorrente raffigurazione della *Mater dolorosa del Monte Calvario*³⁸, in cui ella appare in tutto il suo dolore per le sofferenze dell'umanità, accerchiata dagli oggetti che sono per lo-

ro stessa natura emanatori del dolore stesso, radicato al loro interno (fig. 18).

Il voto, cioè la preghiera che viene rivolta all'individuo extraumano, è il primo passo verso la redenzione e la fede: esso incarna la speranza nella soluzione di problemi spesso legati alla salute e alle disgrazie.

Proprio per questo motivo moltissimi ex-voto hanno la forma e le sembianze del corpo umano o di sue parti specifiche – mani, piedi, cuore ecc. – a simboleggiare la zona colpita e guarita (o da guarire) per volere divino (fig. 19). L'ex-voto anatomico scompone il corpo del votante, lo de-struttura affinché possa donare una o più parti specifiche di esso.

Non è inconsueto, dunque, imbattersi in santuari³⁹ in cui vengono esposti arti in cera o argento, piccoli pendenti realizzati a sbalzo e cesello, occhi e organi genitali forgiati in metalli preziosi o semipreziosi, in legno tenero o in argilla. I materiali prediletti per la creazione delle figurine ex-voto sono quasi tutti dotati di qualità come plasticità, duttilità, malleabilità; i preferiti in assoluto sono – non a caso – la cera e il metallo. Infatti, la cera si presta straordinariamente bene alla fabbricazione di immagini trasformabili, cariche di magia assunta per *somiglianza*: si assiste dunque all'antropomorfizzazione del materiale, ad un "*guadagno di carne*"⁴⁰ in cera plastica, tale da potersi sostituire per somiglianza alla carne vera del nostro corpo.



Fig. 18 – Anonimo, *Madonna del Monte Calvario*, secolo XX, oleografia, Santuario di Gerusalemme.



Fig. 19 – Esempi di ex-voto in argento.

La cera

(...) permette proprio di allungare, e anche di costituire, il tempo del voto: essa si adatta plasticamente alle sofferenze e alle preghiere, e può cambiare quando variano i sintomi e i desideri. Se lo zoppo, che si ritrova guarito nella gamba, contrae in seguito una brutta polmonite, potrà sempre far fondere la sua gamba di cera e confezionare, con il materiale recuperato, due bei polmoni votivi (...) ⁴¹.

Allo stesso modo in cui viene sciolta e riutilizzata la cera si fondono i monili preziosi, dando vita a nuovi sontuosi ornamenti che spesso finiscono tra i tesori delle basiliche a cui appartiene la statua votiva di riferimento; dai gioielli donati vengono talvolta forgiate collane, corone, pendenti e rosari, i quali andranno ad ornare permanentemente le statue. Questo avvenne per esempio nella città di Vicenza, con la realizzazione della corona e del pettorale della *Madonna di Monte Berico* in vista della

solenne incoronazione che venne poi organizzata – grazie al consenso del Capitolo Vaticano – dai Padri Servi di Maria il 25 agosto del 1900. I maestri orafi vicentini della bottega Marangoni confezionarono una meraviglia dell'oreficeria da donare alla Santissima Vergine (fig. 20).

All'antica iconografia, ossia alla statua di pietra del XV secolo, si volle donare così una corona di straordinaria fattura, "simbolo e dono di tenera pietà, quasi a sottolineare, alla vigilia di un secolo tumultuoso, la sua luce di grazia", come ha sottolineato l'attuale Priore della Basilica. A sancire l'importanza dell'incoronazione, Papa Leone XIII donò espressamente un prezioso anello che fu incastonato interamente sul fronte della corona. (...) La corona complessivamente pesa quasi tre chilogrammi e conta più di mille-
duecento pietre preziose⁴².



Fig. 20 – A. Marangoni, *Corona*, oro, oro bianco, diamanti, peridoto, ametista, rubini, zaffiri e pietre colorate, diam. 26 cm x h 34 cm, Vicenza 1990, Comunità dei Frati dei Servi di Maria del Monte Berico.

In questi casi legati alla rendizione e all'ex-voto si assiste alla trasformazione del corpo che passa da *organico* e vivo ad *organico* e *inanimato*: una trasposizione di significati dalla pelle del fedele al materiale plastico utilizzato che, vista la nostra analisi, potrà dirsi analogamente caratterizzato nei due casi della cera e dei metalli. Delle testimonianze più antiche non rimangono dunque tracce o ne rimangono veramente poche, proprio a causa dell'elevato riutilizzo

di vecchi ex-voto per la fabbricazione di nuovi ex-voto o altri monili e oggetti carichi di senso e simbologie antiche: il risultato, questo, di un ciclo che si perpetua nel corso degli anni e dei secoli, che si chiude – forse – solo nel momento in cui si realizzano opere di altissima manifattura destinate a vivere in eterno, come nel caso della corona del Monte Berico.

Il ruolo del gioiello nella narrazione: analisi del Polittico dell'Agnello Mistico di Jan Van Eyck

Il *Polittico dell'Agnello Mistico*⁴³ di Jan Van Eyck, opera realizzata tra 1426 e 1432 dal maestro fiammingo, è stato oggetto di numerosi studi storici, stilistici, attributivi. Nella sua maestosità si compone di 26 campiture organizzate in dodici tavole di quercia: i pannelli delle ante sono stati dipinti da ambo i lati ed è dunque possibile ammirarlo anche da chiuso. La pittura di questo maestro fiammingo segna una svolta fondamentale nella storia dell'arte, in particolar modo per la tecnica adoperata. Infatti, il principale problema eyckiano fu quello di voler rendere onnipresente la luce all'interno del colore, attribuendogli la capacità di riflettere la luce reale⁴⁴. Si potrebbe dunque affermare, sulla base di queste considerazioni, che la luce dei dipinti di Van Eyck appartenga tanto al nostro mondo quanto alla dimensione interna del quadro ma che, in assenza di quella reale non esisterebbe nemmeno quella illusoria, emanata dalla superficie pittorica. Quest'ultima, resa traslucida, attribuisce ai dipinti lo sfavillio tipico della mano di Van Eyck, molte volte paragonato a quello della rifrazione restituita dalle pietre preziose poiché il colore è ora in grado di assorbire e inglobare la luce reale per brillare

di luce propria. Come afferma Otto Pacht, "l'artista dipinge assieme alla luce reale"⁴⁵.

Il polittico di Gand è un tripudio di colori incastonato nell'oro, una sinfonia divina suonata di fronte ai nostri occhi, un gioiello armonioso e lucente. Le Gioie indossate dalla Vergine, dalla Trinità e dai cori angelici divengono così *gioielli dentro il polittico che è anch'esso gioiello splendente di luce propria*. Grazie all'utilizzo delle gemme, vengono poste in evidenza tutte le Virtù della Vergine e classificate come *terrene/celesti* grazie ad un sapiente gioco di associazioni e di struttura dell'enunciato.

La narrazione segue un andamento preciso:

1. *Ante chiuse/prologo:*

Registro superiore-Annunciazione/ registro inferiore-donatori in preghiera = dimensione terrena

2. *Ante aperte:*

Registro superiore-Regno dei cieli/ registro inferiore-Redenzione dell'Agnello mistico = dimensione celeste

L'Annunciazione è di tipo canonico e presenta tutti gli elementi che ne contraddistinguono l'enunciato⁴⁶: l'angelo proviene dalla sinistra e porta in mano il giglio, mentre con l'altra indica verso il cielo; la Vergine è colta nel momento della *acceptatio*, proprio nell'attimo in cui la colomba dello spirito santo discende su di lei. I due attori della narrazione occupano uno spazio interno, definito prospetticamente⁴⁷, e sono ornati da oro e pietre preziose: l'angelo indossa un medaglione circolare con quattro perle e una gemma centrale di colore celeste; sul capo un diadema d'oro con le stesse pietre,

culminante con una croce anch'essa d'oro. La Vergine è ornata con una spilla in cui sono incastonate perle ed una gemma di colore blu; sul capo porta una fila di perle, una sorta di frenello⁴⁸, con al centro la stessa pietra della spilla che tiene la veste. Ad un attento esame dell'immagine risulterà chiaro un dettaglio:

I. Gioielli dell'angelo: *l'oro prevale visivamente* e le gemme sembrano accompagnarlo come elementi secondari. Lo spazio occupato dall'Angelo appare come illuminato dalla luce emanata dalla figura stessa (fig. 21);

II. Gioielli della Vergine: *le gemme, benché sicuramente incastonate su una base, prevalgono sull'oro che risulta visivamente quasi assente*. La porzione di spazio entro cui è inserita la Vergine è più luminosa nella zona superiore (in corrispondenza della colomba) che in quella inferiore (fig. 22).

È chiaro che gli attributi associati ai due *attori* della narrazione servano a restituire sotto forma di immagine ciò che è per sua natura non raffigurabile: il messaggio divino portato dall'Arcangelo Gabriele si manifesta nello splendore emanato dal diadema che porta sul capo e dal medaglione, entrambi d'oro (x_1 e x_2); si verifica una connessione tra le due figure che si può definire come un fenomeno di *manifestazione/ricezione* del Mistero dell'Incarnazione divina (tab. II): lo zaffiro, pietra di colore blu incastonata nei gioielli di entrambe i personaggi, è la gemma che tradizionalmente identifica la magnanimità e l'Amore buono. Come ricorda Giacinto Gimma, pare che lo zaffiro sia la pietra portata dagli

angeli direttamente dal Cielo e diviene ornato nell'immagine della Vergine, simboleggiando castità e "sede di Dio"⁴⁹. Anche Arnobio ricorda che la città di Dio è di zaffiri e le sue porte sono 12 perle, in riferimento al brano dell'Apocalisse⁵⁰.



Fig. 21/22 – Particolari delle gioie dell'Angelo e della Vergine.

Sia l'Angelo (a) che la Vergine (b) sono dunque sede di Dio e della *purezza* ma in modi differenti. Intendo dire che la presenza massiccia dell'oro nelle gioie dell'Angelo e la sua quasi assenza in quelle della Vergine possa essere la differenza sostanziale che ci porta a identificare l'enunciato silenzioso e segreto dell'angelo come "lo sono portatore della luce divina (oro) e sede della parola di Dio (zaffiro) che proviene direttamente dal Regno dei Cieli (perle)".

La Vergine, che in questo momento fa ancora parte della sfera terrena della narrazione, non può risplendere della luce divina al pari del messaggero: quest'ultima

avvolge la colomba che discende sul suo capo (y_1 e y_2) sotto forma di raggi aurei che richiamano cromaticamente e simbolicamente le gioie dell'Angelo, a riprova di quanto sopra ipotizzato (tav. II).



tav. II – *Annunciazione dal Polittico dell'Agnello Mistico*. Le linee evidenziano la diversa propagazione della luce divina a seconda del personaggio e del suo ruolo all'interno dell'enunciato.

Il gioiello è *veicolo del messaggio*, il quale diviene materialmente visibile sotto forma di Spirito Santo. L'intersezione tra i raggi aurei e l'arcobaleno sul capo della colomba dà, inoltre, l'illusione della presenza astratta di un'aureola (ulteriore marcatura della sacra simbologia incarnata dal volatile). Ecco che Maria, pura (perle) e casta (zaffiro), accoglie in quel preciso istante la volontà divina di cui le annuncia Gabriele.

$x_1 - x_2$	Splendore emanato dai gioielli = Messaggio divino	Spazio della comunicazione
-------------	---	-------------------------------

$y_1 - y_2$	Cono di luce = Splendore	Spazio della ricezione
-------------	--------------------------------	---------------------------

tab. II

Il proseguimento della narrazione prende vita aprendo il politico: all'interno, nel registro superiore, si assiste a quella che si può definire una *Deesis*⁵¹, affiancata da cori angelici ed angeli musicanti e terminante con le immagini di Adamo ed Eva. Nel registro inferiore viene descritto il momento della *Redenzione dell'Agnello Mistico*, a cui partecipano gruppi di persone differenti: martiri, santi, rappresentanti della chiesa, rappresentanti del paganesimo, e molte altre figure ancora. Il programma iconografico deriva dalla liturgia della festa di Ognissanti⁵². L'asse prospettico dell'intera composizione passa su oggetti precisi: il Fonte della Vita, l'altare su cui si trova l'agnello, il semicerchio di Luce e la Colomba, l'Onnipotente assiso in trono (più precisamente, l'asse corre al centro della corona, del medaglione, della tiara). Mentre la struttura dell'enunciato nei pannelli esterni era di tipo *orizzontale*, all'interno essa diviene di tipo *verticale*. Lo scheletro della composizione ci costringe a leggere la narrazione dal basso verso l'alto, dal Fonte della Vita al Dio Padre. Anche qui ciò che stupisce è la luminosità della pittura e la ricchezza di gioielli preziosi come ornamento del Regno dei Cieli. Al centro, l'Onnipotente è ricoperto di oro e gemme colorate, ma basterà prendere in esame il medaglione circolare che tiene la veste per esplicitare il significato di tutto questo Splendore. Il gioiello d'oro massiccio è contornato da un filo di perle; altre perle si trovano al centro tra i castoni

di varie dimensioni ospitanti rubini, zaffiri, smeraldi e, al centro, un diamante.

Come ricorda la Macioce,

il suo colore scuro si deve ad una rappresentazione realistica della pietra che, all'epoca, non poteva risplendere perché priva del taglio moderno. [...] Nel *Physiologus* lo splendore dei diamanti ha attinenza coi poteri divini, esso infatti è eclissato solo dal sole; ne consegue che gli antichi autori dissertino sui diamanti che splendono nella notte. È vero che il diamante è dotato di luminescenza, questa si manifesta però unicamente se la pietra è esposta ai raggi ultravioletti, sconosciuti anticamente, e dunque l'antica credenza rimanda probabilmente alla tradizione dei gioielli indiani che esaminavano la qualità della pietra nella più assoluta oscurità o a luce di candela. Così il *Physiologus* insiste sul fatto che il diamante si nota di notte e non di giorno associando questa caratteristica alla nascita di Cristo avvenuta a Betlemme di notte. Riferisce infatti Vincenzo di Beauvais: "Il fatto che la pietra brilli anche di giorno , ma che non si veda la sua luce, rappresenta l'incarnazione di cristo che ugualmente fu dissimulata. Il fatto che la pietra brilli di notte significa che Cristo è venuto presso gli uomini che erano immersi nelle tenebre (...) ⁵³.

Il diamante è perciò la pietra per eccellenza associata al Cristo e viene qui incastonato accanto alle gemme che identificano le tre Virtù Teologali. Allo stesso modo, la Vergine indossa un abito finemente decorato e incastonato con perle, zaffiri, smeraldi e rubini. Porta sul capo una corona incastonata con le stesse identiche gemme e arricchita da gigli, mughetti ed altri fiori simbolici: anche sulla sua corona si riconosce il diamante, segno che ormai anche lei fa parte del Regno Celeste.

Il polittico (tav. III), nella sua complessa articolazione, è un gioiello della pittura Rinascimentale. Al suo interno,

tutto risplende come un'incastonatura riuscita alla perfezione. Come in una matryoska *la luce ingloba altra luce ed ogni gioiello ne custodisce degli altri*, dando vita a straordinari esiti di complessità enunciativa.



tav. III – Hubert e Jan Van Eyck, *Polittico dell'Agnello Mistico o Polittico di Gand (aperto)*, 1432, olio su tavola (3, 5 x 4, 6 m), Museo delle Belle Arti di Gand, Gand. Focus sui gioielli

La Giuditta: ornamento e seduzione

Nell'ambito delle storie raccontate nelle Sacre Scritture, se si pensa al gioiello, un'altra donna oltre la Vergine torna subito alla mente: si tratta di Giuditta e, come avremo modo di vedere, il suo attributo nelle rappresentazioni divenne – curiosamente – l'orecchino di perla.

Il *Libro di Giuditta*⁵⁴ narra le vicende di una giovane vedova che, grazie alla fede in Dio e alla sua *bellezza*, riuscì a liberare il suo popolo dall'invasione straniera. L'intera vicenda è ambientata ai tempi di Nabucodònosor, sovrano assiro che decise di condurre una campagna militare verso occidente inviando le sue truppe comandate da Oloferne, generale supremo del suo esercito. Egli si diresse verso Israele e distrusse tutto ciò che incontrò lungo il suo cammino, saccheggiando intere città e imprigionando civili innocenti. Giunto presso Gerusalemme, i fedeli invocarono Dio e la sua protezione invano: molti furono gli scontri, numerosi i morti e i feriti. In quei giorni, la notizia arrivò alle orecchie di una giovane vedova, Giuditta, che viveva nella città di Betulia, la stessa del suo povero marito Manasse morto a causa di una grave insolazione nei campi. Ella, compresa la situazione, non esitò ad escogitare un piano, animata dalla fede in Dio; comunicò le sue intenzioni agli abitanti di Betulia ma chiese loro di non domandarle per alcun motivo i dettagli del piano.

Si legge nella Bibbia:

(...) Giuditta (...) chiamò la sua ancella particolare e scese nella casa, dove usava passare i giorni dei sabati e le sue feste. Qui si tolse il sacco di cui era rivestita, depose le vesti di vedova, poi lavò con acqua il corpo e lo unse con profumo

denso; spartì i capelli del capo e vi impose il diadema. Poi si mise gli abiti da festa, che aveva usati quando era vivo suo marito Manàsse. Si mise i sandali ai piedi, cinse le collane e infilò i braccialetti, gli anelli e gli orecchini e ogni altro ornamento che aveva e si rese molto affascinante agli sguardi di qualunque uomo che l'avesse vista (Giuditta 8, 3-4).

La giovane donna decise dunque di utilizzare l'arma della seduzione per arrivare ad Oloferne e poi ucciderlo brutalmente. Vi riuscì dopo qualche giorno passato presso l'accampamento nemico, dopo aver preso confidenza con il supremo generale e averlo convinto che stesse lì al fine di servire Nabucòdonosor: dopo un festoso banchetto e litri di vino, tagliò la testa ad Oloferne con la sua stessa scimitarra approfittando del sonno pesante del generale, ubriaco fradicio, e insieme all'ancella mise la testa mozzata dentro un sacco per portarla alle porte di Betulia, dalla sua gente.

La figura di Giuditta è emblematica, poiché si configura come serva di Dio e peccatrice allo stesso tempo, seduttrice e assassina per mano dei Cieli, ma anche portatrice di bellezza e forza eroica. Perfetta figura del desiderio, la fanciulla è protagonista di una favola che ha come temi preponderanti l'Amore e la Morte:

Nonostante l'autorizzazione divina alla seduzione e all'omicidio, la vicenda si pone sotto il segno ambiguo della menzogna, che è appunto strettamente connessa alla brama maschile: Oloferne, soggiogato da tanta bellezza, è infatti disposto facilmente a credere alle parole ingannatrici dell'affascinante vedova. Per questo, la storia biblica desta più di una perplessità non solo nei padri della Chiesa (che faranno dell'eroina un emblema di vedovanza virtuosa) ma anche negli scrittori che di lei si occuperanno nei secoli: beltà, scaltrezza, abilità retorica sono, infatti, 'virtù' pericolose che possono facilmente trascendere nel vizio⁵⁵.

Femminilità e devozione

L'iconografia della Giuditta conobbe una enorme diffusione soprattutto tra XVI e XVII secolo, ma appare attestata fin dal primo Quattrocento: non è difficile, infatti, ricordare alcuni dei dipinti realizzati da Lucas Cranach il Vecchio, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Peter Paul Rubens, fino ad arrivare alle più celebri e cruento interpretazioni di Caravaggio (fig. 23) e Artemisia Gentileschi. Il momento più rappresentato è senza dubbio quello della deposizione della testa mozzata nel sacco, in cui emerge tutta la complicità tra Giuditta e la sua fedele ancella, ma anche la decollazione conobbe una notevole diffusione.



Fig. 23 – Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1598, olio su tela (145 x 195 cm), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

L'eroina biblica divenne uno dei temi privilegiati dalle artiste donne: forse anche in virtù di un *processo di identificazione* nei panni della stessa Giuditta molte pittrici amarono dipingerne le gesta e ornarla sontuosamente, facendo fede alla descrizione biblica. Artiste come Fede Galizia e Lavinia Fontana sono un esempio concreto di questa tendenza.

Soprattutto Fede Galizia⁵⁶ rimase fedele alle Sacre Scritture, dipingendo una Giuditta (fig. 24) vestita e ornata sontuosamente, risplendente di una luce abbagliante che proviene non solo dai gioielli – diadema, collane, bracciali ecc. – ma anche dall'abito, il quale grazie ai suoi finissimi dettagli, si configura come un vero e proprio *abito gioiello*. La massiccia presenza delle perle è la prima cosa che colpisce lo sguardo: l'intero abito pare finemente ricamato di minuscole perle ed altre, più grandi, le intrecciano i lunghi capelli raccolti. Al lobo dell'orecchio porta un orecchino con perle barocche a goccia. Le altre gemme sono di colore rosso e nero, squadrate e incastonate sulla veste, sulle gioie e sull'impugnatura del pugnale/scimitarra. Lavinia Fontana inserisce invece elementi del tutto nuovi e inconsueti: sulla sua Giuditta compaiono anche le perle, ma in misura nettamente inferiore e prevale sulla composizione una grande collana d'oro con cammei alternati in corniola, completata da un pendente, anch'esso in oro e con pietre preziose, a forma di pavone (fig. 25). Qui il nostro sguardo è totalmente catturato dal ciondolo e a ragione: il volatile forgiato in oro è da sempre simbolo cristiano legato all'immortalità, alla resurrezione e all'onniscienza divina. Proprio quest'ultima caratteristica è quella che *trasforma* il monile nell'occhio di Dio, capace di vegliare sulla fanciulla e sull'umanità, guidan-

dola nella pericolosa impresa: la coda del pavone è aperta e i mille occhi delle sue piume sono segno tangibile di questa presenza invisibile. L'occhio del divino è simboleggiato ancor di più dal diamante disposto proprio al centro del petto del pavone; altri due diamanti più piccoli si trovano ai lati e incastonate nel ciondolo si scorgono anche pietre rosse (probabilmente, secondo la simbologia cristiana associata alle gemme, potrebbero essere rubini) e perle.



Fig. 24 – Fede Galizia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1596, olio su tela (120 x 94 cm), Ringling Museum of Art, Sarasota.

Fig. 25 – Lavinia Fontana, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1600, olio su tela (130 x 110 cm), Museo Davia Bargellini, Bologna.

Gli orecchini di perle: simbolismi e luce riflessa

Michelangelo Merisi realizzò il suo *Giuditta e Oloferne* nel 1599⁵⁷ e questo grande dipinto diventerà l'esempio più diffuso per i pittori postumi, come ad esempio nel caso di Artemisia Gentileschi.

In quest'opera, il brutale "realismo" caravaggesco esplode in tutta la sua potenza, destando nello spettatore dell'omicidio sentimenti di paura e smarrimento. Il fiotto di sangue che schizza fuori dal collo di Oloferne, la rugosa pelle dell'anziana ancella e l'espressione di dolore e terrore sul viso del generale immobilizzano l'osservatore, comunicandogli che l'avvenimento sta accadendo proprio davanti ai suoi occhi, *qui ed ora*.

L'eroina biblica non è ornata di tutto punto come nella descrizione contenuta nelle Sacre Scritture e come si presenta nei dipinti delle pittrici poc'anzi citate: porta solo un orecchino di perla, sormontato da un fiocco nero⁵⁸. Lo stesso identico orecchino compare in altre due opere dell'artista, una delle quali recentemente attribuitagli da una parte della critica. Si tratta di una tela in cui si svolge la medesima scena con Giuditta, Oloferne e l'ancella, considerata dagli studiosi come opera di un giovane Merisi. All'orecchio, la giovane donna indossa l'orecchino con la perla barocca ed il fiocco nero (figg. 26 - 27).

Il terzo dipinto in cui appare questo gioiello è invece la *Maddalena penitente*⁵⁹ del 1594-95 in cui la coppia di orecchini si trova però disposta casualmente sul pavimento, insieme ad altri ornamenti preziosi. La perla, come già detto, è simbolo di purezza, castità e veicolo del messaggio divino. Queste irregolari sfere bianche, gialle o rosate, sono sin da epoca remota considerate attribu-

to prezioso della Vergine; esse si ritrovano, come abbiamo visto, in numerosi dipinti, montate su gioielli di straordinaria bellezza.



Fig. 26/27 – Dettagli dai due dipinti di *Giuditta e Oloferne*, opere di Caravaggio.

Le antiche tradizioni associano la nascita delle perle ai fatti più disparati: esse vengono paragonate alle gocce di pioggia e alle lacrime – lacrime del mare – e nell'antica Roma si pensava fossero il gioiello di Venere, dunque elemento indispensabile nelle pozioni d'amore⁶⁰. È curioso notare che un materiale come questo, formatosi di conseguenza all'intrusione di un corpo estraneo all'interno di un'ostrica, sia sempre identificato come simbolo di purezza: quest'ultima al pari della perla stessa, si genera in ambiente ostile, a seguito di un evento spiacevole per poi trasformarsi nel candido attributo spesso associato alle vergini. Per il fatto che le perle sono materiale organico, al contrario delle gemme preziose, tendono a decomporsi: ecco perché sarebbe

bene indossarle spesso ed averne molta cura, affinché non perdano la loro naturale lucentezza, sintomo dell'inizio del processo di decomposizione. Quest'ulteriore particolare innesca un altro *parallelismo tra vita della perla e vita dell'attributo ad essa connessa*, poiché anche la purezza – che sia essa purezza virginale, di spirito, d'animo ecc. – per logica convenzione incarna una virtù che andrebbe conservata e curata in tutta la sua preziosa consistenza, al fine di non rischiare di perderla durante il proprio cammino.

Il fatto che nelle tre opere di Caravaggio compaia il medesimo orecchino è segno di una corrispondenza di significato: esso è da identificare come l'elemento che accomuna le due differenti iconografie, rendendole in qualche modo *attinenti ad uno stesso enunciato*, seppur con risvolti differenti.

Come ricorda la Macioce:

Nella *Introduzione* alla vita devota di san Francesco Sales si legge che: "le donne sia dei tempi antichi che moderni sono solite sospendere perle alle orecchie per il piacere che ne provano (come osserva Plinio) al sentirle oscillare e toccarsi l'un l'altra. Ma poiché io sono a conoscenza che Isacco, amico intimo di Dio, mandò alla casta Rebecca orecchini come primo pegno d'amore, sono convinto che questo dono sia simbolo di spiritualità. La prima cosa che un uomo deve chiedere a sua moglie è l'orecchio, così come la moglie deve conservare l'orecchio gelosamente affinché nessun discorso e suono oltre al dolce suono di parole caste, quali sono le perle orientali del Vangelo, vi possa entrare". Come ricorderà più tardi Arnobio: "Nelle sacre Scritture le perle significano molte cose. Primo una cosa prudentemente fatta. 2 Dunque una cosa santa. 3 Una cosa grandemente desiderabile, e una preziosa e ricca mercanzia. 4 L'ornamento vano e superfluo degno di essere vietato alle donne. 5 Ornamento delle porte del cielo⁶¹.

Le parole di Arnobio richiamano subito alla mente un orecchino di perla famosissimo, vezzo della giovane donna che lo indossa e che si volta a guardarci: mi riferisco alla *Ragazza con turbante* – meglio conosciuta in tutto il mondo come la *Ragazza con l'orecchino di perla*⁶² – dipinta da Vermeer intorno al 1665-1666 circa (fig. 28). Benché questo dipinto non abbia a che fare strettamente con la Giuditta o altri eventi biblici, il suo gioiello candido e semplice irradia tutto l'ambiente occupato dalla fanciulla di una luce chiara, fresca, originata dal potente riflesso della luce proveniente da una ipotetica finestra disposta alla destra dell'effigiata che ci è facile immaginare proprio grazie al segno sull'orecchino.

«Lo sai», mormorò, «che il quadro ne ha bisogno, ha bisogno della luce riflessa della perla. Altrimenti non è completo». Lo sapevo. Non l'avevo osservato a lungo – era troppo inquietante vedere me stessa là dentro – eppure avevo capito subito che era indispensabile l'orecchino di perla. Senza di esso c'erano solo i miei occhi, la mia bocca, lo scollo della camicia, la zona buia dietro il mio orecchio, ma come pezzi separati e indipendenti. L'orecchino li avrebbe legati, avrebbe fatto sì che il quadro fosse perfetto⁶³.

Questo frammento del romanzo ispirato alla relazione tra Vermeer e Griet, la fanciulla del quadro, evoca la necessità di indossare l'orecchino, di includere un *punto di luce mobile*, radiale, seducente. Necessario perché lega l'insieme e ne enfatizza la bellezza e l'ingenuità. La perla di Vermeer è dunque *anche* ornamento, ma soprattutto *specchio della luce* e suo diffusore indiscreto, finestra che illumina gli occhi della giovane donna ritratta e li carica di espressività, li rende vivi⁶⁴. Essa è l'elemento che pervade il ritratto di un erotismo innocente, riflettendo-

lo negli occhi della fanciulla e muovendosi di concerto al resto del corpo⁶⁵.



Fig. 28 – Johannes Vermeer, *Ragazza con turbante* o *La ragazza con l'orecchino di perla*, 1665, olio su tela (46,5 x 40 cm), Mauritshuis, The Hague.

La Giuditta, invece, indossa i suoi gioielli per diventare ancora più bella agli occhi dell'uomo che deve ingannare; la sua bellezza deve, grazie all'ornamento, divenire quasi *accecante*, degna messaggera dello Splendore divino, che è il vero motore delle sue azioni. L'eroina biblica è, nel quadro, una donna vera, in cerca di vendetta per il suo popolo e per la sua lesa dignità. Con ferocia si scaglia contro l'uomo che ha cercato di distruggere il suo mondo e che ha tentato di abusare di lei, in preda ad un istinto animale misto di rabbia e di dolore. Allo stesso modo, una prostituta penitente incarna l'ideale della sua santa protettrice, Maria Maddalena (fig. 29-30). Colta nel culmine della sua penitenza, la fanciulla si libera di tutto ciò che utilizzava per la sua professione: i gioielli giacciono sul nudo pavimento, memoria di un passato dal quale cerca il perdono divino. Le perle, simbolo della purezza, non possono più esser da lei indossate, poiché una prostituta non è degna di portarle. Entrambe le fanciulle di Caravaggio sono peccatrici, ma la perla degli orecchini proietta su di loro le valenze simboliche associate alla Vergine, madre di Dio e "benedetta tra le donne" nella cui sacra figura le donne si riconoscono e alla quale rivolgono i propri voti affinché ella le perdoni e le guidi sulla retta via. Quest'ultima è ovviamente diversa nei due casi analizzati: la retta via di Giuditta è quella di divenire prolungamento della mano di Dio in un'azione in cui il fine giustifica i mezzi e perciò in cui il simbolo perla protegge l'eroina nella sua missione, garantendo la sua purezza d'animo e di spirito; quella della Maddalena è una richiesta di perdono, di assoluzione dei peccati, rivolta alla madre di tutte le madri.

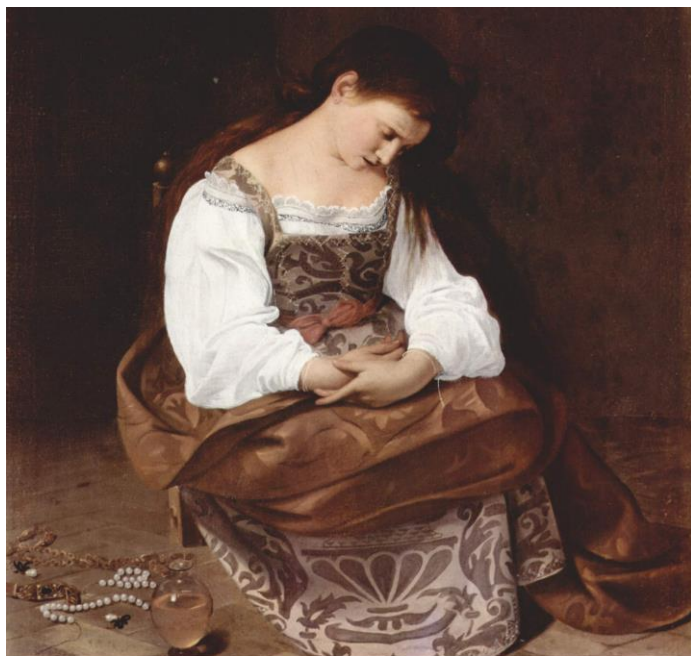


Fig. 29/ 30 – Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Madonna penitente*, 1595, olio su tela (122, 5 x 98, 5 cm), Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Note

¹ Citaz.

<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=30>

Pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 l'Iconologia riappare con significativi ampliamenti e modifiche in numerose ristampe e traduzioni che giungono fino al secolo XIX (l'ultima traduzione è quella messicana di L. C. Pastor del 1866). Il grandissimo successo dell'opera si deve anche alla sua semplice struttura che presenta in ordine alfabetico allegorie di "Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti... ecc." descrivendone con precisione le particolarità iconografiche e presentando per ognuna una definizione che trae origine dai testi classici e contemporanei.

Il testo dell'Iconologia può essere definito un testo in divenire: fin dalla sua prima edizione uscita a Roma nel 1593 il testo subisce profonde trasformazioni che ne ampliano e ne modificano continuamente l'assetto, dall'edizione del 1603 il testo diventa illustrato e le illustrazioni progressivamente aumentano anche nelle 5 edizioni curate da Ripa, che morì il 22 gennaio 1622, l'ultima delle quali è quella edita da Pietro Paolo Tozzi nel 1625.

Il progressivo trionfo della parte illustrativa sul testo emerge con grande rilievo soprattutto nelle traduzioni che in tutte le lingue europee vengono approntate a partire dalla prima metà del Seicento, e che si trasformano talvolta in veri e propri repertori figurati. Un esempio significativo è rappresentato dall'edizione francese di Jean Baudoin, che presenta solo allegorie illustrate: nella prima edizione, edita a Parigi nel 1636, le voci sono 174, mentre nella seconda edizione le incisioni aumentano in modo considerevole fino a costituire un corpus di 447 allegorie (citaz. <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/iconologia.html>).

² Cfr. E. H. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance*, Phaidon Press Ltd, London, 1972, trad. it. 1978, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

³ Citaz.

<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=30>

⁴ Citaz. Apocalisse di Giovanni 21, 10-11.

⁵ Citaz. ibid. 21, 18-21.

⁶ La convinzione che taluni gioielli e pietre avessero proprietà magiche, apotropaiche, di influenza sulla sfera emotiva di chi li indossasse portò in realtà alla sua suddivisione in due forme distinte. La prima forma fu quella del linguaggio riconosciuto ma non codificato per iscritto e che si tramandò in ambito popolare; la seconda interessò invece la codificazione effettiva in una documentazione scritta, in continua evoluzione durante il corso dei secoli, la quale costituì il costante riferimento dell'oreficeria colta (cfr. C. A. Patitucci, cit., p. 27).

⁷ Il *Liber Lapidum* di Marbodo si ispirava certamente a fonti pagane precedenti; il testo descriveva in versi latini le proprietà e le qualità magiche di circa sessanta pietre. Il vescovo bretone tratta nello stesso anche le proprietà magiche di materiali molto particolari, come per esempio quelle associate al corno di narvalo; inoltre, tra le righe, Marbodo mette in guardia il lettore sull'autenticità delle pietre ricordandogli che esistono sul mercato numerosissime imitazioni in vetro e altri materiali ottenuti seguendo precise ricette (le quali si conoscono grazie al rinvenimento di veri e propri "ricettari" che descrivono i metodi per ottenere finte gemme e finte perle).

Quest'opera si diffuse ben presto come vademecum delle gemme e delle altre pietre in tutta Europa, sia tra i maghi che tra i medici, divenendo spunto per gli orafi e base per la trattatistica successiva (cfr. C. PHILLIPS, cit., pp. 52-53).

⁸ Per comprendere la portata della diffusione operata grazie alla volgarizzazione dei lapidari si ricorda che, nella sola Firenze, esistono tre versioni volgarizzate del testo di Marbodo.

⁹ cfr. C. A. PATITUCCI, cit., pp. 27-32

¹⁰ Cfr. M. TRIPPUTI, *Ori e gemme: da ornamento prezioso a ex-voto*, in *Per grazia ricevuta*, a cura di Paolo Malagrino, Grafischena, Fasano di Brindisi, 2002, p. 112.

¹¹ Cfr. P. MELIS, *Il libro delle gemme. I lapidari di Marboldo di Rennes e Ildegarda di Bingens*, Il leone verde, Torino, 1998, pp. 23-26.

¹² L'opera, considerata redatta dallo pseudo Maslama al-Mağrīṭī, è suddivisa in IV libri; le virtù delle pietre e le istruzioni per associare loro i poteri dei pianeti sono affrontate ed esplicate nel libro II.

¹³ Cfr. M. AL- MAĞRĪṬĪ, *Picatrix*, XI secolo, pp. 79-80.

¹⁴ Nel decimo capitolo del libro Il Picatrix fornisce un elenco dettagliato delle corrispondenze tra pianeti, pietre e metalli, ma anche sulle figure planetarie e sui loro influssi (cfr. PSEUDO MASLAMA AL-MAGRĪTĪ, cit., pp. 94-103).

¹⁵ Cfr. E. H. GOMBRICH, cit., pp. 242-246.

¹⁶ L'Areopagita, filosofo pagano convertitosi al cristianesimo dopo il discorso di S. Paolo ad Atene, scrisse numerosi testi che divennero mediatori tra Platonismo e Cristianesimo.

¹⁷ Cfr. E. H. GOMBRICH, cit., pp. 209-228.

¹⁸ Cfr. M. TRIPPUTI, cit., pp. 104-105.

¹⁹ Cfr. M. D'AYALA VALVA, *Fondi oro nella pittura italiana dal Medioevo al Rinascimento*, Scala Group S. p. A, Firenze, 2011, p.6.

²⁰ Citaz. M. TRIPPUTI, cit., p. 4.

²¹ Molti dei polittici di Giotto presentano massicce porzioni di spazio dorato, dettagli aurei e nimbi, accentuati dalla lavorazione orafa.

²² Citaz. C. CENNINI 1437, F. BRUNELLO (a cura di), 1982 prima edizione, *Il libro dell'arte*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1998 pp. 135-136.

²³ Citaz. C. CENNINI, F. BRUNELLO, cit., p. 108.

²⁴ Cfr. O. PACHT, *Van Eyck: Begründer der altniederländischen Malerei*, Munich, 1989, trad. it. 2013, *Van Eyck: i fondatori della pittura fiamminga*, Einaudi, Torino, pp. 4-31.

²⁵ I tre momenti dell'Annunciazione fissati nel tempo e nello spazio dalle arti figurative sono la *salutatio*, la *conturbatio* e la *acceptatio*, resa figurativa delle corrispondenti frasi enunciate dalla Vergine proprio in tre delle cinque totali fasi dell'avvenimento.

²⁶ Citaz. Vangelo di Luca, 1, 28-29.

²⁷ Cfr. a "Gioiello Spirituale del Cristiano formato con le preziosissime gemme delle Virtù teologiche [...]", testo redatto da Francesco Barbarano ed edito 1650. Nel dare una spiegazione all'intento che si prepone di raggiungere con le regole scritte all'interno del libro, il Barbarano fornisce una accurata descrizione del Gioiello Spirituale che ogni cristiano dovrebbe idealmente indossare: esso include le tre virtù teologiche che sono considerate le più importanti dallo stesso Barbarano e che dovrebbero rendere l'anima del fedele bellissima e lucente, al pari della luce che emanerebbe un simile gioiello nella realtà. Anche qui il gioco tra metaforico e reale ci porta a

identificare le gemme come veri e propri attributi del cristiano ideale.

²⁸ Cfr. A. DE LIQUORI, *Le glorie di Maria*, 1750.

²⁹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/ex-voto/>

³⁰ Si hanno notizie degli ex-voto sin dalle antiche civiltà: basti pensare ai Fenici, ai Nuragici e a molte altre popolazioni del Mediterraneo, nei cui santuari sono stati rinvenuti ex-voto in metallo e pietra dalle più svariate forme anatomiche o oggettuali.

³¹ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Ex-voto, image, organe, temps*, Edition Bayard, London, trad. it. 2007 Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006, pp.25-26.

³² Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, cit., pp. 25-26.

³³ Cfr. M. TRIPPUTI, cit., pp. 102-103.

³⁴ Citaz. M. TRIPPUTI, cit., pp. 102-103.

³⁵ Ibid., p. 99.

³⁶ citaz. M. TRIPPUTI, Numeri XXXI, 48-54, p. 111.

³⁷ Il santuario della Madonna del Monte di Cesena è comunemente chiamato in Emilia Romagna anche "Il Monte". Sulle sue origini non si hanno molte notizie certe, a parte uno scritto di S. Pier Damiani datato ante 1059 e una bolla papale emessa da papa Nicolò II in favore del monastero, affinché potesse tenere i beni badiali e i vari privilegi di cui già godeva. Si tratta di un santuario di antiche origini a cui gli abitanti di Cesena, città da cui dista meno di un chilometro, sono molto devoti: molto spesso la salvezza del centro abitato viene imputata alla protezione del Monte stesso, segno di quanto forte sia il legame con questo luogo sacro. Non c'è da stupirsi, dunque, se all'interno del santuario si custodiscono circa 690 tavolette votive dipinte, le quali costituiscono di sicuro solo una minima parte di ciò che i fedeli lasciarono nel corso dei secoli come voti alla Madonna. Il corpus di tavolette dipinte contiene esemplari che vanno dal 1400 al 1900, in un insieme di straordinaria bellezza e importanza storica (cfr. L. NOVELLI, M. MASACCESI, *Ex-voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*, Santa Maria del Monte, Cesena, 1961).

³⁸ Con questo nome si identifica la Vergine Addolorata che si dispera per la morte del figlio e dunque per i peccati del mondo e dell'umanità.

³⁹ I boti fiorentini erano nient'altro che ex-voto di cera a grandezza naturale del richiedente la grazia. Si trattava di vere e proprie sculture di cera realizzate con una fedeltà di particolari quasi inquietante. Aby Warburg ne dà notizia informando il lettore che, dato il proliferarsi di questi voti a grandezza umana nella chiesa della Santissima Annunziata, la Signoria fiorentina fu costretta ad emanare una delibera che limitasse questo privilegio ai soli cittadini "abili alle arti maggiori" (A. WARBURG, 1966, p.137) già nel 1401. Si tentò di arginare il problema legato al gran numero di boti in cera disponendoli ai lati delle navate ma anche così questi non cessarono di creare fastidio ai proprietari delle cappelle; dal 1488, grazie agli scritti pervenutici, pare che si iniziò ad appendere questi uomini di cera alla cupola: da quel momento, all'interno della basilica, i boti pendevano sulle teste dei fedeli, in uno scenario che aveva al contempo un'aura di sacralità e un aspetto al limite dell'orrido. Tra i boti v'erano le statue di uomini e donne illustri, tra cui anche Lorenzo il Magnifico (cfr. A. WARBURG, 1966, pp.137-141). Nel 1530 sono documentati ancora circa 600 figure a grandezza naturale numerosissimi altri ex-voto di cui – come accusa Didi-Huberman – lo Schlosser non dà neanche una minima menzione tra le righe del suo scritto sul ritratto in cera. Per questo motivo, quando si parla della Santissima Annunziata, si è spesso portati a credere che gli unici ex-voto fossero quelli a grandezza naturale: in realtà, come scrive Didi-Huberman, accanto ai boti in cera erano presenti circa 22.000 ex-voto anatomici (cfr. G. DIDI-HUBERMAN 2006, pp. 47-60). Lo scritto di Schlosser a cui Didi-Huberman fa riferimento è J. Von Schlosser, 1911, *Histoire du portrait en cire*, tr. Fr. Di E. Pommier, Paris 1997.

⁴⁰ Citaz. G. DIDI-HUBERMAN, cit., p.40.

⁴¹ Citaz. G. DIDI-HUBERMAN, cit., p. 3).

⁴² Citaz. www.botteghistoriche.vicenza.it

⁴³ Il polittico è anche detto *Polittico di Gand*, dal nome della città in cui venne realizzato e in cui è tutt'ora conservato, presso la basilica di San Bavone. Per una dettagliata descrizione dell'opera si consigliano gli studi effettuati da Otto Pacht (cfr. O. PACHT, cit.).

⁴⁴ Cfr. O. PACHT, cit., p. 8.

⁴⁵ Cfr. O. PACHT, cit., p. 8.

⁴⁶ La schematizzazione delle Annunciazioni in pittura è stata ampiamente analizzata da Louis Marin nel suo saggio dedicato alle Annunciazioni toscane (cfr. L. MARIN, *Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*, EHESS, 1989, trad. it., *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Lucca, 2012, pp. 163-204).

⁴⁷ Le due figure protagoniste, cioè la Vergine e l'Angelo, sono sovradimensionate rispetto allo spazio che le accoglie: se potessero alzarsi in piedi batterebbero la testa contro il soffitto dell'angusta stanza che li ospita. Le analisi condotte mediante l'utilizzo di alte tecnologie, come per esempio quelle a raggi infrarossi, hanno permesso di chiarire questa anomalia delle proporzioni: al di sotto del film pittorico sono emersi i segni di una precedente organizzazione dello spazio mediante archi traforati; questo particolare elemento fa luce anche sul problema molto dibattuto dell'attribuzione del quadro. Infatti, i personaggi furono inizialmente pensati per essere ospitati all'interno di nicchie, come se fossero statue, secondo un'organizzazione spaziale ancora di matrice arcaica e dunque più vicina al più anziano Hubert Van Eyck. La sostanziale modifica dell'interno, operata in corso d'opera, è invece frutto di una mente giovane e aggiornata, probabilmente identificabile come quella di Jan Van Eyck, avvalorando la tesi secondo cui il polittico fu iniziato da Hubert e terminato da Jan Van Eyck (cfr. O. PACHT, cit., pp. 136-137).

⁴⁸ Il frenello appare nella moda medievale come accessorio utile a frenare e/o raccogliere i capelli, proprio come dice il suo nome. Simili alle ghirlande, erano posseduti soprattutto dalle donne ricche in diverse fogge e materiali - dalle perle al corallo e alle gemme - ed erano vere e proprie meraviglie dell'oreficeria (cfr. R. PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2005, p. 207).

⁴⁹ Cfr. G. GIMMA, 1730, pp. 222-227.

⁵⁰ Cfr. ARNOBIO 1670, p. 17.

⁵¹ Tema iconografico di matrice bizantina: in genere viene raffigurato il Cristo benedicente in trono con ai suoi lati Maria e S. Giovanni. La composizione è talvolta completata dalla presenza di arcangeli o teorie di santi.

⁵² Durante le Letture della Messa di Ognissanti vengono enunciati diversi passaggi dall'Apocalisse di Giovanni che sembrano essere la descrizione letterale della scena descritta nel politico. Un altro parallelo letterario, ancora più stringente, sembra essere contenuto nella Leggenda Aurea, in cui si racconta come si arrivò all'istituzione di Ognissanti e entro la quale sono evidenti le corrispondenze con il politico di Gand (Pacht 1989, pp. 139-147).

⁵³ Citaz. S. MACIOCE, cit., p. 24.

⁵⁴ Bibbia, p. 1319-1354.

⁵⁵ Citaz. P. COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, in «Between», III, 5, 2013, p. 2.

⁵⁶ Il dipinto realizzato da Fede Galizia è stato classificato dagli studiosi come un suo probabile autoritratto.

⁵⁷ Le vicende attributive e di datazione sono state affrontate da numerosi studiosi. Roberto Longhi fu tra i primi a descrivere magistralmente la scena che si svolge sotto i nostri occhi nel quadro della "Giuditta ritrovata" del Merisi (cfr. R. LONGHI, *La Giuditta nel percorso di Caravaggio*, in «Paragone: mensile d'arte figurativa e letteratura», 19, 1951, pp. 10-18).

⁵⁸ Il fiocco era una forma molto ricorrente nel gioiello barocco; forse potrebbe essere proprio questa una delle motivazioni che spinsero Caravaggio ad includerlo nei suoi dipinti.

⁵⁹ Cfr. alla *Maddalena penitente* del Merisi, oggi conservata nella Galleria Doria Pamphilj di Roma.

⁶⁰ Cfr. A. J. BLACK, cit., p. 152.

⁶¹ Citaz. S. MACIOCE, cit., p. 35

⁶² Questo quadro di piccole dimensioni fu acquistato per pochi fiorini prima che qualcuno si rendesse conto della sua straordinaria importanza. Si tratta di una delle pochissime figure ritratte da Vermeer che guardano in faccia l'osservatore con un magnetismo unico, penetrante, inconfondibile (cfr. E. RICCOMINI, *La luce segreta di Vermeer*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2014).

⁶³ Citaz. T. CHEVALIER, *La ragazza con l'orecchino di perla*, Neri Pozza Editore, 2002, p. 199.

⁶⁴ Per approfondimenti sulla luce nei quadri di Vermeer si rimanda a E. RICCOMINI, 2014.

⁶⁵ Cfr. A. POLI, *Il gioiello come scrittura per la pagina corpo*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Editore S. p. a, Venezia, 2003, p. 104.

L'occhio della rappresentazione

Essenza ed esistenza, immaginario e reale, visibile ed invisibile: la pittura confonde tutte le nostre categorie, dispiegando il suo universo onirico di essenze carnali, di rassomiglianze efficaci, di significazioni mute¹.

A partire dal Rinascimento, al pari di quanto avvenne nelle rappresentazioni sacre, il gioiello divenne una presenza costante nei ritratti di tutti i generi. Uno dei motivi principali, il quale – anche se non lo è – potrà sembrare piuttosto banale, fu l'affermarsi di un gusto accettato e condiviso per quanto concerne le tipologie dei monili più indossati: una vera e propria *moda dell'arte orafa*.

Questo fenomeno fu favorito da un approccio borghese e laico alla vita privata, promosso dalla nuova concezione rinascimentale, il quale portò all'utilizzo del gioiello non più (o non soltanto) come ornamento rituale – come accadeva fino ad allora – ma soprattutto come elemento decorativo personale. I numerosi ritratti d'epoca sono indispensabili per capire quanto il gioiello fosse importante e come esso operasse su vari livelli di espressione:

- a. *Status sociale*
- b. *Vanitas*
- c. *Descrizione dell'animo dell'effigiato o della sua appartenenza a particolari ordini ecc.*

Il pittore dipinge ciò che vede, ma anche ciò che non vede. Il suo pennello fissa sul supporto bidimensionale sia il visibile che l'invisibile, nel tentativo di rendere viva l'immagine dell'effigiato.

Da un'analisi delle tipologie specifiche di gioiello e della loro costanza nei dipinti dal XV al XVII secolo si evince che esse sono anche il riflesso della mutata condizione del contesto storico; sono dunque segno della nuova ricchezza che investì le città-stato italiane e dell'evoluzione del mecenatismo di corte nei confronti delle arti². Le *facies* preziose si affiancano ai cambiamenti che si verificarono a livello di abbigliamento e, dunque, alla moda intesa come la intendiamo al giorno d'oggi. La diffusione di questi nuovi stili in tutto il resto d'Europa avvenne grazie alle relazioni instaurate tra le diverse famiglie e ai doni che si scambiarono; alle doti matrimoniali e agli orafi itineranti.

Al contrario di quanto si sarebbe indotti a pensare, all'inizio del XVI secolo e per tutta la prima metà, erano gli uomini coloro che sfoggiavano il maggior numero di gioielli, forti della loro posizione sociale e gerarchica all'interno dei rapporti politici e mondani che intrattelevano. Si assiste, perciò, alla presenza costante di *enseignes*³ e spille per chiudere le vesti, ma anche a quella delle *parure*, le quali venivano indossate sia dal sesso maschile che da quello femminile e di solito comprendevano un collare o una collana, un pendente con catena, fermagli per i copricapo e per gli abiti. Inoltre, grazie allo sviluppo delle tecniche, si assiste alla creazione di cammei incisi, di pendenti con miniature a basorilievo o realizzati con la tecnica della cera persa al pari di vere e proprie piccole sculture, di anelli incastonati e di anelli *memento mori*⁴ dalle bizzarre decorazioni.

Le credenze di stampo medievale sulle proprietà magiche e curative delle pietre si attenuarono ma non sparirono del tutto: basti pensare che nel 1676 Cleandro Arnobio scrisse il suo *Tesoro delle Gioie trattato curioso*, nel quale descrive ancora le proprietà delle pietre e altre gioie non solo in relazione alla connessione con il Sacro, ma anche fornendo al lettore informazioni sulle loro virtù e sulla loro potenza curativa. Senza ombra di dubbio dunque, ancora nei ritratti del XVII secolo, le virtù degli effigiati si possono scoprire tramite l'analisi delle gioie sfoggiate⁵. La comunicazione tra soggetto effigiato e osservatore/pittore avviene solitamente, nel ritratto, tramite lo sguardo: si instaura una sorta di dialogo silenzioso, profondo e, allo stesso tempo, reciproco. L'effigiato guarda fuori dal quadro dritto verso di noi e, di rimando, noi guardiamo dritto verso di lui, verso l'interno del quadro. Questa intima relazione fa parte di quelli che chiamiamo *atti iconici intrinseci*⁶, cioè di tutti quegli atti iconici che agiscono tramite la potenza formale. In questi casi l'immagine, dotata di straordinaria potenza formale, si anima e diventa così viva da metterci talvolta in soggezione. Di questa teoria trattò anche Maurice Merleau-Ponty, il quale scrisse un saggio sul *Chiasmo degli Sguardi*: la vista è da lui considerata come una forma tattile e ciò che da noi viene visto è capace di arrivare ad esercitare una pressione visiva sul soggetto vedente, assumendo così la posizione di *esistenza sovrana*⁷.

Occhi preziosi: il gioiello nel ritratto

L'anima è la nostra dimora; i nostri occhi sono le sue finestre, e le nostre parole i suoi messaggeri⁸.

Seguendo questo filone di indagine, che porta ad analizzare il ritratto e ciò che esso vuole comunicarci anche tramite il gioiello, passando per sguardi più o meno diretti e indiscreti, credo sia opportuno partire da alcuni casi molto curiosi. Mi riferisco a quei tipi di ritratto che, partendo da un'analisi stilistica, potremmo definire come derivanti direttamente dall'evoluzione della precedente "maniera" medievale di ritrarre i modelli quasi sempre di $\frac{3}{4}$. A partire dalla fine del Medioevo, e soprattutto dal Rinascimento in poi, si affermarono invece il ritratto di profilo o di fronte, considerati in un primo momento come metodi "singolari, diversi"⁹. Un profilo netto, dai contorni marcati, quasi come se la figura sembrasse appiattita, ma allo stesso tempo resa plasticamente, enfatizzando le volumetrie del corpo mediante il colore e il chiaroscuro. In questi dipinti l'effigiato non guarda verso di noi, ma in un punto qualsiasi del suo spazio, di fronte a se; i suoi occhi non incrociano i nostri né hanno incrociato quelli dell'artista che ha fissato questi corpi nel tempo e nello spazio, in un attimo di eternità¹⁰. Tuttavia credo sarebbe da ingenui pensare che la comunicazione possa essere completamente assente o che nessun tipo di enunciato interessi lo spazio. L'*attributo gioiello* ci porta a riflettere sulle immagini, a guardarle con attenzione, a *decodificarle*.

Simonetta Cattaneo, moglie di Marco Vespucci e amata ideale di Giuliano de' Medici, fu musa ispiratrice di tutta la cerchia medicea; morì di tisi a soli 23 anni e di

lei scrissero i maggiori letterati dell'epoca, influenzati dal carisma della giovane donna e dalla sua infelice storia. Tra questi Angelo Poliziano la incluse nelle sue *Stanze per la Giostra*, poemetto in ottave iniziato intorno al 1475 e rimasto incompiuto a causa della morte di Giuliano de' Medici ucciso durante la congiura dei Pazzi (1478), del quale narrava le vicende ed elogiava le gesta. Neppure le arti visive rimasero indifferenti al suo fascino: si pensa che la Venere del Botticelli e numerose altre sue fanciulle conservino i tratti del viso della sfortunata donna e questo, in verità, non si può escludere, data la stretta vicinanza del pittore con la famiglia Medici. Nel *Ritratto ideale di fanciulla* (fig. 31) Sandro Felipeti la immortala di profilo, con lo sguardo immerso nel vuoto, abbigliata e acconciata alla maniera delle ninfe e con al collo un prezioso cammeo montato su un ciondolo d'oro (fig. 32). Tra i capelli acconciati alla ninfale si intrecciano un nastro rosso e fili di perle bianche, simili a gocce di rugiada tanto è il loro splendore¹¹. Il soggetto del monile è mitologico: si scorgono, infatti, Apollo, Marsia e Olimpo¹² intagliati su un fondo scuro di corniola e *incorniciati* da una lamina d'oro. La scelta che il Botticelli operò nel dipingere proprio questo gioiello non fu per niente casuale, in quanto si tratta della riproduzione di uno dei cammei preziosi della collezione della famiglia Medici¹³, di proprietà di Lorenzo il Magnifico.



Fig. 31 – Sandro Felipepi detto il Botticelli, *Ritratto ideale di fanciulla*, 1475-80, tempera su tavola (81,8 x 54 cm), Städel Museum, Francoforte.

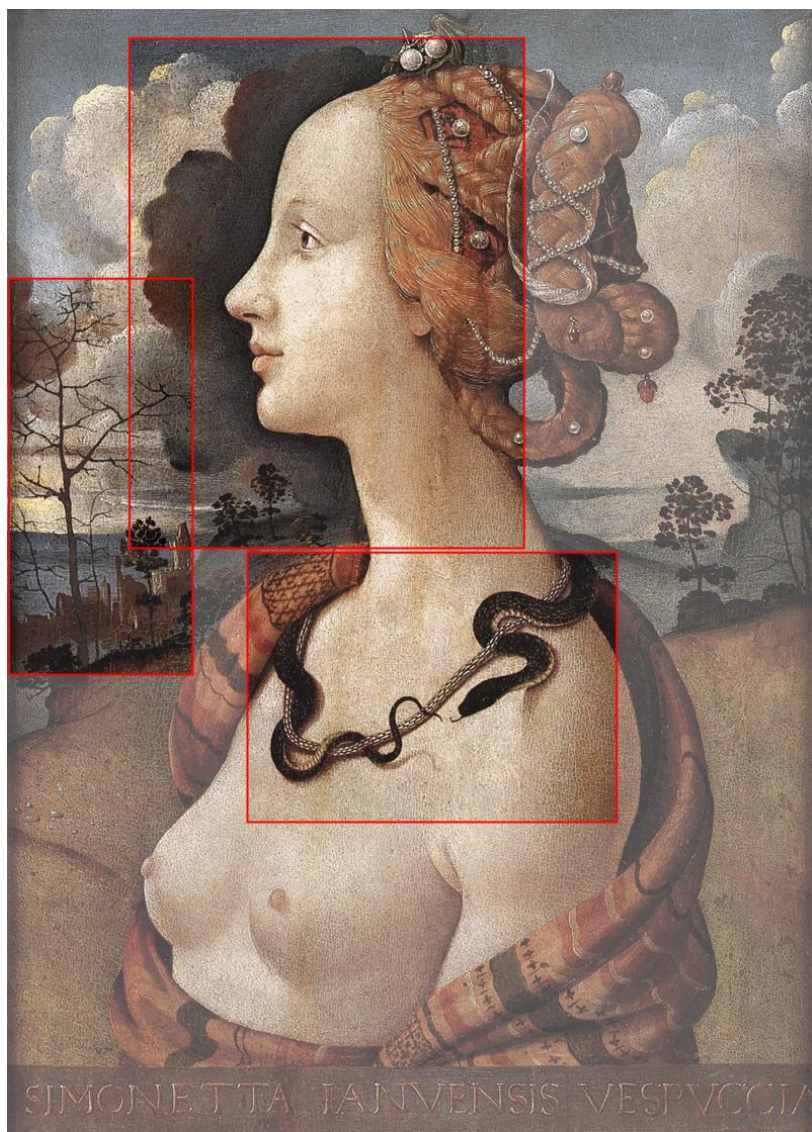
Oltre ad avvalorare la tesi secondo cui la giovane effigiata possa essere identificata come appartenente alla cerchia medicea – si pensa a Lucrezia Tornabuoni o, per l'appunto, alla Vespucci – questo minuscolo dettaglio all'interno del quadro pone l'osservatore in una condizione molto particolare: lo induce ad osservare l'opera ad una distanza ravvicinata per cogliere a pieno i soggetti del cammeo ed essere investito del loro significato.



Fig. 32 – Sandro Felipepi detto il Botticelli, *Ritratto ideale di fanciulla (dettaglio)*, 1475 e *Corniola con Apollo, Olimpo e Marsia* dalla collezione Medici.

Il pittore mise in atto uno stratagemma sottile, affinché il ciondolo risultasse perfettamente indirizzato verso lo spettatore e si *presentasse* autonomamente: raffigurò la fanciulla con il torso leggermente ruotato di $\frac{3}{4}$, così che il petto sostenesse il cammeo in posizione frontale. Ma visto il profilo quasi netto della giovane donna non è difficile immaginare quanto questa posizione potesse essere scomoda dovendola mantenere per ore durante l'esecuzione del ritratto. E' difficile credere che l'artista abbia costretto la donna in questa posa scomoda ed è più semplice pensare che operò questa scelta in corso

d'opera, *utilizzando gli occhi dell'animo e le setole del pennello* per modificare la torsione della fanciulla sulla tela dipinta. La frontalità forzata del cammeo non è altro che un raffinato stratagemma ad opera dell'artista, affinché l'osservatore possa essere coinvolto in uno *scambio di informazioni* che altrimenti, data la posizione del viso dell'effigiata, non sarebbe stata possibile. Il ciondolo ci conferma, dunque, la vicinanza di questa splendida donna alla corte dei Medici e ci fa entrare nella *dimensione riflessiva* del quadro. Essa è, senza dubbio, la zona in cui risiede *l'opacità della pittura*: è lì che si trova il significato più alto che quest'occhio prezioso vuole trasmettere all'osservatore, fissandolo proprio dal centro della struttura prospettica e spingendolo ad avvicinarsi e farsi coinvolgere in questo silenzioso enunciato. Un'altra meravigliosa opera ci mostra come il gioiello contribuisca a delineare l'effigiato e la sua storia attraverso segni che hanno bisogno di essere letti con attenzione. Si tratta del *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*, realizzato da Piero di Cosimo e attualmente conservato presso il Musée Condé di Chantilly (tav. IV). Qui la fanciulla è immortalata di profilo, con il busto un poco ruotato verso l'osservatore, disposta su uno sfondo naturalistico. Dello sfondo spiccano immediatamente le nuvole e gli alberi, carichi di significati simbolici connessi alle vicende della bella Simonetta. Al collo indossa una collana d'oro su cui si attorciglia un serpente colto nel momento immediatamente prima del mordersi la coda: il rettile diviene egli stesso *gioiello vivo*. La donna non ci guarda, fissa di fronte a se con un mesto sorriso di beatitudine che non lascerebbe trasparire sofferenza¹⁴.



tav. IV – Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*, 1480, tempera su tavola (57 x 42 cm), Musée Condé, Chantilly.

Questo ritratto è emblematico, poiché è sempre stato identificato dagli studiosi come una Simonetta nei panni di Cleopatra, forse proprio in virtù della presenza del serpente all'interno della scena¹⁵. E' possibile "scomporre" il quadro negli elementi chiave di lettura dell'enunciato: innanzi tutto la folta chioma bionda è acconciata con un magistrale intreccio di fili di perle bianche ed altri accessori per i capelli. Spiccano i pendenti con rubini ed il grande diadema disposto sulla sommità del capo e composto da oro, perle ed altre gemme preziose tra cui forse un diamante incastonato nel centro. Il significato simbolico delle gemme ha una forza incredibile e stabilisce basi solide per l'enunciato: ci troviamo di fronte ad una giovane e *pura* donna e per questo le perle le cingono il capo e le intrecciano i lunghi capelli, acconciati alla maniera quattrocentesca. I rubini fanno parte di ciondoli che ricordano la forma della ghianda; questo frutto, nella simbologia antica, era connesso all'immortalità e le sue pietre si attengono alla simbologia del colore rosso legato al sangue, alla morte, alla passione, il quale ci ricorda che Simonetta abbandonò la terra troppo presto. La nube nera che le incornicia il bel profilo simboleggia la malattia, che di lei si impossessò, e l'albero secco sullo sfondo è la morte, che all'improvviso le prese gli occhi e il cuore sereno di fanciulla¹⁶. Il Poliziano descrisse così il sogno di Giuliano in cui gli veniva annunciato il decesso della bella Simonetta:

*Ivi tornar pareva sua gioia in lutto;
vedeasi tolto il suo dolce tesoro,
vedea suo ninfa in trista nube avolta,
dagli occhi crudelmente esserli tolta*¹⁷.

Tutti questi segni ci raccontano la storia della bella Simonetta: non è necessario che lei ci guardi e instauri un contatto visivo con noi per comunicarci tutte queste cose. La sua eterna fama di musa ideale è sottoscritta dalla collana d'oro a lavorazione tubolare – che già di per se dà la sensazione di una *circolarità infinita* – alla quale si attorciglia il gioiello-serpente colto nell'attimo immediatamente precedente al mordersi la coda, simbolo dell'eternità¹⁸.

Il ruolo del gioiello all'interno dell'enunciato muta forma a seconda del tema e degli enuncianti. Ma uno degli aspetti più significativi che esso assume all'interno del quadro è quello di *veicolare il modo di vedere l'opera*. Infatti, se solitamente è necessario guardare un dipinto disponendosi a debita distanza per apprezzarne tutta la sua complessità e le sue sfumature, nel momento in cui all'interno del quadro si trova un gioiello l'osservatore è spinto ad avvicinarsi all'opera. Solo da una posizione molto ravvicinata è possibile apprezzare davvero il gioiello dipinto, poiché dalla consueta distanza dalla quale si consiglia di osservare l'opera, le gioie paiono piccoli punti, macchie di colore non ben definite. Il gioiello è, dunque, *veicolo della modalità di fruizione dell'opera* e il suo fascino ci spinge ad immergerci nel quadro e ad essere investiti della sua luce.

Un esempio di questa affermazione è il *Ritratto di Eleonora Gonzaga all'età di tre anni* (fig. 33) di Peter Paul Rubens: il dipinto, di modeste dimensioni, raffigura una Eleonora ancora bambina, vestita di rosso e riccamente ornata d'oro e pietre preziose. L'elemento che sta sopra il braccio sinistro della piccola Eleonora passa solitamente inosservato proprio poiché siamo portati a porre la nostra attenzione sul soggetto principale e il nostro

cervello tende ad ignorare dettagli di questo tipo. Per una questione logica e immediata tendiamo sempre a considerare pregnante l'insieme maggiore e ad eliminare i sottoinsiemi, considerandoli superflui. Ma avvicinandoci e facendoci investire dalla luce emanata dai gioielli dipinti, potremo renderci conto che quella sagoma ha la forma e le sembianze di una scimmia, forgiata in oro e pietre preziose, immortalata nell'atto di specchiarsi e rimirarsi vanitosamente; lo stesso monile si ritrova in un altro dipinto dell'epoca, realizzato da Frans Pourbus qualche anno dopo e attualmente conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 34), segno che la giovane Eleonora doveva esserci molto legata. Durante il Rinascimento gli animali reali e fantastici spopolavano tra i soggetti preferiti dell'oreficeria, anche per le loro intrinseche valenze simboliche e apotropaiche¹⁹.

La scimmia, qui, assume un doppio ruolo: quello di amuleto – l'animale era simbolo di protezione dalle malattie e auspicio di prosperità – e quello *semantico*, riferendosi alla Vanitas della fanciullina che probabilmente amava ammirare la propria immagine riflessa e che non esita a volgere il suo sguardo verso l'osservatore/pittore, con aria spavalda e un broncio leggermente accennato. La *potenza* del suo sguardo è capace di metterci in soggezione²⁰.



Fig. 33 – Peter Paul Rubens, *Ritratto di Eleonora Gonzaga all'età di tre anni*, 1601, olio su tela (76 x 49,5 cm), Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras.

Fig. 34 – Frans Pourbus, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, 1603, olio su tela (64 x 49 cm), Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

Ritornando ai ritratti di profilo e alla struttura degli enunciati nascosti, non si può non prendere in considerazione il *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* (fig. 35), realizzato da Domenico Ghirlandaio²¹ intorno al 1488 e dunque dopo la morte, sopraggiunta durante il parto, della giovane donna. La data riportata al di sotto dell'epigramma in latino che campeggia sulla parete retrostante è il primo segno capace di avvalorare la tesi dell'idealizzazione caratteriale della fanciulla ritratta proprio poiché ne testimonia l'esecuzione post-mortem. Anche in questa tempera su tavola di modeste dimensioni il gioiello assume il ruolo di occhio della rappresentazione e specchio dell'animo dell'effigiato, ma il vero deittico è proprio l'epigramma composto da Marziale (I d. C), il quale recita

ARS UTINAM MORES ANIMUMQUE EFFINGERE POSSES PULCHRIOR
IN TERRIS NULLA TABELLA FORET MCCCCCLXXXVIII²²

in questo modo mettendo a nudo le intenzioni che il pittore ha nel momento in cui decide di inserire i gioielli all'interno della rappresentazione e cioè di descrivere le virtù e l'animo della fanciulla proprio attraverso queste gioie preziose, elemento parlante della pittura. Si è subito indotti a pensare che il ciondolo posato sull'incasso della parete sia lo stesso che la donna tiene al collo ma, ancora una volta, entrando nell'intima dimensione interna dell'opera scopriamo che i due monili sono completamente differenti l'uno dall'altro. Avvicinandoci moltissimo al dipinto è possibile cogliere tutte le differenze che li contraddistinguono: le pietre incastonate, che da lontano potrebbero sembrare identiche, svelano

la loro reale natura ed anche la forma dei ciondoli appare completamente diversa; quello appoggiato sulla mensola *ci guarda*, è l'occhio della rappresentazione vero e proprio.

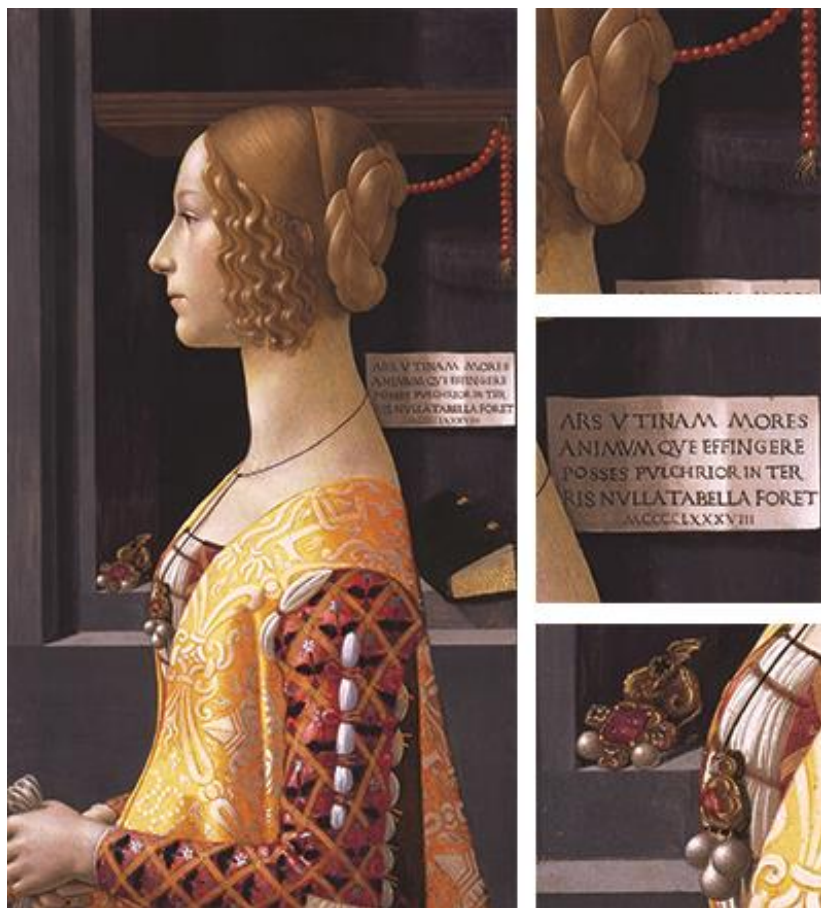


Fig. 35 – Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera su tavola (76 x 50 cm), Museo Thyssen – Bornemisza, Madrid.

Non a caso è lui a stare in posizione frontale, e lo si capisce nel momento in cui ci si rende conto della forma: il ciondolo (o spilla) ha le sembianze di un *grifone*, animale simbolo della doppia natura del Cristo, quella terrena e quella divina²³. Al centro della schiena è incastonata una pietra di colore scuro, probabilmente un diamante che, come ho potuto esporre poc'anzi, altro non è che la pietra per eccellenza dell'Onnipotente²⁴. Completano il gioiello una grande pietra di colore rosso screziato circondata da altri tre castoni con pietre blu-trasparenti (zaffiri?) e, nella parte inferiore, sono disposte due perle. La pietra rossa e le perle si ritrovano anche nel ciondolo che la giovane donna porta al collo, segno di una *corrispondenza di significati esplicita*. E' molto probabile, infatti, che esse identifichino la purezza della fanciulla e la fede in Dio che sicuramente portava con se, vista anche la presenza del piccolo libro di preghiere che si scorge sulla mensola. Dietro la testa dell'effigiata campeggia un filo di corallo in grani, monito della morte precoce della ragazza e *l'occhio del divino osserva l'osservatore del quadro*, proteggendo allo stesso tempo l'effigiata nel regno dei morti. L'artificio messo in atto dal pittore nel raffigurare il ciondolo portato al collo dalla fanciulla leggermente girato verso l'esterno del quadro in maniera innaturale si ripete in numerosi ritratti di profilo del tempo. Per dar prova di questa frequente ricorrenza cito in questo contesto due dipinti appartenenti ad artisti e committenti differenti. Mi riferisco al *Ritratto di Barbara Pallavicino* di Alessandro Araldi e al *Ritratto di una dama* di Giovanni Ambrogio de Predis, più o meno coevi e impostati secondo lo stesso schema compositivo (figg. 36 - 37).

Le due donne appaiono entrambe immortalate in un profilo perfetto, dai contorni netti, abbigliate secondo la moda del tempo e ornate con gioie preziose vezzo della propria vanità e simboli della loro anima, proprio come abbiamo potuto vedere per le altre dame effigiate prese in esame. Qui però, emergono numerose analogie tra le gioie indossate dalla Pallavicino e da quella che sembrerebbe essere per gli studiosi Beatrice d'Este, sorella minore della più celebre Isabella d'Este. Innanzitutto, la contemporaneità delle due opere è comprovata dalle tipologie di gioielli (entrambe indossano una collana di perle con pendente e una *ferronière*²⁵ sulla testa oltre che una spilla d'aspetto simile al ciondolo), sintomo di come la moda dell'arte orafa influisse a tal punto sulla vita delle dame da poter essere paragonata a quella tessile. In effetti, noteremo facilmente anche la somiglianza tra i due abiti e nelle acconciature, tutti elementi che fungono da *indizi spia*, tratti distintivi per una possibile datazione qualora essa non ci fosse stata.

La cosa davvero curiosa è, invece, il fatto che i due artisti decisero di adoperare lo stesso stratagemma di *distorsione dell'oggetto raffigurato* agendo sulla disposizione e sulla *presentazione* dei due ciondoli che pendono dalle collane: essi sono innaturalmente ruotati verso di noi secondo una proposta che non rispetta le leggi prospettiche. Ma perché questo accorgimento? Probabilmente al fine di veicolare l'enunciato, passando attraverso il significato simbolico del gioiello rendendoci partecipi nonostante la marcata posizione di profilo degli effigiati, conferendo ridondanza al colore delle pietre riproposto anche nelle acconciature e nelle spille, che invece appaiono in posizione frontale.



Fig. 36 – Alessandro Araldi, *Ritratto di Barbara Pallavicino*, 1510, olio su tavola (46,5 x 35,2 cm), Galleria degli Uffizi, Firenze.

Fig. 37 – Giovanni Ambrogio De Predis, *Ritratto di Beatrice D'Este*, 1485-1500 ca., tempera e olio su tavola (51 x 34 cm), Biblioteca Ambrosiana, Milano.

L'occhio della rappresentazione diventa multiplo anche nelle opere di Bartolomeo Veneto (? - 1555)²⁶, pittore dalla sopraffina capacità di tramutare i capelli delle sue fanciulle in oro e di ornare i loro corpi eburnei con gioielli meravigliosamente delicati e preziosi (fig. 38). Ho deciso di prendere in considerazione uno dei ritratti per me in questo senso emblematici e, per la prima volta in quest'analisi, si tratta di un ritratto maschile.

Il dipinto, dal titolo *Ritratto di gentiluomo* (fig. 39), raffigura un giovane uomo in posizione frontale. Il busto appare come appiattito, schiacciato sulla superficie del quadro come fosse anch'esso bidimensionale, nonostante la notevole quantità di particolari che popolano

il sontuoso abito e i colori vivi sul viso plastico. Oltre questa spiccata bidimensionalità del busto un altro degli elementi strani nella composizione è che, nonostante



Fig. 38 – Bartolomeo Veneto, *Ritratto di una donna ebrea in veste di Joele*, 1502-31, olio su tavola (54 x 41, 5 cm), Collezione privata del Duca Melzi D'Eril, Milano.



Fig. 39 – Bartolomeo Veneto, *Ritratto di Gentiluomo*, 1510-15, olio su tavola, (72,8 x 54,3 cm), The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

la sua posizione sia perfettamente frontale a noi che lo osserviamo, l'effigiato non ricambi il nostro sguardo. Sofriva forse di un leggero strabismo o guardava volontariamente nel vuoto?

Ad ogni modo, anche se non riusciamo a stabilire un contatto con i suoi *occhi umani* abbiamo modo di entrare in connessione con lui grazie ad altri suoi molteplici *occhi virtuali*: questi rivolgono il loro sguardo verso di noi, con una frontalità quasi irreale, e sono definibili come occhi della rappresentazione. Mi riferisco agli anelli d'oro e pietre preziose che l'uomo indossa su entrambe le mani, secondo la moda del tempo che prevedeva – sia per le donne che per gli uomini – di poter indossare contemporaneamente molti anelli per mano e anche più d'uno per ogni dito. L'attenzione ricade sulla peculiarità della loro forma e sulla loro posizione: come fanno ad essere tutti e quattro voltati in maniera quasi perpendicolare alla superficie del quadro e, di conseguenza, anche dei nostri occhi? L'anello, per sua natura, ruota sul dito; quindi saremo portati ad aspettarci quattro anelli in quattro posizioni che potrebbero risultare al massimo simili, ma non identiche, proprio secondo questo principio di logica. Invece i quattro anelli sono lì, tutti perfettamente rivolti verso di noi. Questo aspetto è ancor più interessante se si pensa che nel XVI secolo, grazie all'incremento delle gemme incise, agli anelli venivano talvolta incorporati simboli araldici e scene mitologiche. Verso la fine del secolo si diffusero anche gli *anelli-reliquiari* con castoni apribili molto profondi e smaltati sia all'interno che all'esterno o decorati con perle e pietre preziose²⁷. Vi sono casi ancor più emblematici in cui all'interno del castone trovano posto ritratti in miniatura, come nell'anello di Enrico VIII (fig.

40). All'interno di questi misteriosi anelli venivano custodite reliquie ed altri segreti: c'è chi dice che alcuni contenessero finanche veleno.



Fig. 40 – Anello di Enrico VIII con i ritratti di Anna Bolena e Elisabetta I.

Il ruolo di *oculus* incarnato da queste gioie è marcato dalla fantasia dell'abito gioiello: se si scompone l'immagine secondo la sua struttura prospettica si vedrà che il centro del labirinto circolare color oro ricamato sulla veste corrisponde al centro prospettico sul quale si trova anche la mano destra con due degli anelli. Le pietre sono rosse e verdi, alternate a coppie di due per mano; sul cappello una *enseigne* con una nave è fortemente in rilievo. Un'altra volta il gioiello ci induce ad entrare nella dimensione interna del quadro, a scoprirne i significati, ad addentrarci nella sua psicologia (fig. 41).

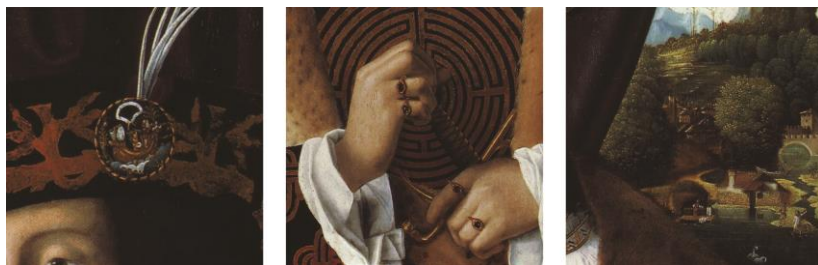


Fig. 41 – Bartolomeo Veneto, Ritratto di gentiluomo (dettagli).

Molti studi hanno riflettuto sull'abito in cui campeggia il grande labirinto: all'uscita del lungo percorso si trova una pigna circondata da sette piccole perle, simbolo delle sette verità rivelate²⁸. Il labirinto è da sempre considerato luogo impervio e difficile da cui scappare: per questo potrebbe essere inteso come il lungo viaggio percorso per l'elevazione dello spirito, costellato di ostacoli. Questa tesi è avvalorata dalla presenza di altri elementi decorativi color oro che rievocano le forme dei nodi sui quali Marcel Brion afferma che il labirinto e l'intreccio sono

il luogo dell'illuminazione e della trasfigurazione, il punto centrale da cui la visione dell'uomo abbraccia nella sua totalità e nella sua unità il sistema dell'universo e ne scopre i segreti e dove l'ordine sublime della natura gli si rivela nella sua costruzione armoniosa, carica di altri significati²⁹.

L'*enseigne* appuntata sul cappello è realizzata con una lastra smaltata e l'oro la incornicia, la sostiene, ce la presenta. Al suo interno scorgiamo una nave in mezzo alla tempesta con l'albero spezzato ed un solo passeggero a bordo, accompagnato da un minuscolo cartiglio che recita: "*Esperance me guide*"³⁰. Alle spalle dell'effigiato un altro gioiello rapisce il nostro vagare all'interno dell'insieme: un minuscolo paesaggio, degno della più alta miniaturistica fiamminga, ci appare proprio fuori dalla finestra, cornice nel quadro, esempio di come talvolta il pittore voglia *presentarci* le cose come *quadri nel quadro*³¹. Con maestria e mani abili e veloci, Bartolomeo Veneto ci porta su uno specchio d'acqua immerso nel verde, attraversato da un ponticello e popolato da uomini, donne e animali, probabile scorcio di vita quotidiana ambientato nei pressi della corte di residenza del giovane gentiluomo ritratto.

Ci troviamo di fronte a tre differenti tipologie di gioiello: quelli d'oro, quelli ricamati in oro e quelli naturalmente verde oro. La storia che essi veicolano, alla stregua di deittici, è la storia di un lungo e pericoloso viaggio, spronato dalla fede e dalla speranza, verso l'uscita dalle tenebre e la salvezza dell'anima. Ovvero ciò che ogni cristiano che si rispetti è portato ad affrontare durante la vita su questa terra. A livello semiotico il centro prospettico corrisponde con il centro del labirinto e cioè con il centro della visione totale dell'uomo: ci troviamo

di fronte ad un occhio multiforme, *oculus* della rappresentazione, dell'animo, della coscienza.

Le collane di Frida: vivere la tradizione



Fig. 42 – Frida Kahlo in una delle foto scattate da suo padre Guillermo Kahlo, 1932.

La tormentata storia di Frida Kahlo mi è sempre stata molto a cuore. Anche se oggi la sua immagine è stata assunta a *status iconico*, vittima di merchandising spietati e di poca reale comprensione della donna che fu e della sua straordinaria arte, riservo per lei sempre un pensiero positivo. Frida fu una donna forte come un albero ed emotivamente fragile come una foglia secca che vaga d'autunno

sull'asfalto. La sua tra-

vagliata e sofferta vita si riflette nei suoi quadri e, almeno in un paio di casi, rientra come esempio in questa mia analisi sul gioiello nelle arti visive. Questo perché, come sa bene chi conosce l'artista, lei amava smisuratamente abiti e gioielli vistosi, colorati, originali, di grande impatto visivo; nelle foto che la immortalano indossa sempre qualcosa di caratteristico, ad ornamento dei meravigliosi abiti tradizionali della sua terra natia, il Messico (fig. 42). Frida amava agghindarsi in questo modo

per contrastare i suoi tormenti interiori, per combattere e nascondere i segni dell'incidente che la costrinse a letto per anni e le fece amputare una gamba. L'artista, che morì molto giovane, ebbe modo – data la sua condizione – di realizzare un quantità impressionante di autoritratti, i quali sono interpretabili come veri e propri specchi dei momenti da lei vissuti e riportati sulla tela. Si possono suddividere in autoritratti a figura intera, a mezzo busto e del solo volto; tutte queste categorie sono spesso popolate di attributi dal significato simbolico. Frida si ritraeva con un'espressione impassibile, come se indossasse una maschera sempre uguale, intrisa di pesantezza e nostalgia; dal quadro il suo sguardo è sempre rivolto verso l'osservatore: nel caso dell'autoritratto è come se si verificasse il riflesso dell'io in uno specchio, poiché lei guarda verso noi ma in realtà guarda negli occhi il pittore, cioè se stessa, *il suo doppio*. Il moltiplicarsi delle collane in stile precolombiano o coloniale si attesta nel periodo immediatamente successivo al matrimonio con Diego Rivera celebrato il 21 agosto 1929 e testimonia la forte influenza che ebbero su di lei il marito, le sue scelte politiche e i suoi compagni di lotta membri del partito comunista messicano. Utilizzando attributi legati alla cultura messicana come abiti e collane semplici e tradizionali, Frida manifesta le sue radici, dichiarandosi meticcias e cioè vera messicana, nata dall'unione di sangue spagnolo e indio. Seguendo lo stesso criterio la giovane donna scelse anche gli sfondi dei suoi quadri, popolandoli di piante del posto e degli animali che le tenevano compagnia nella Casa Azul.

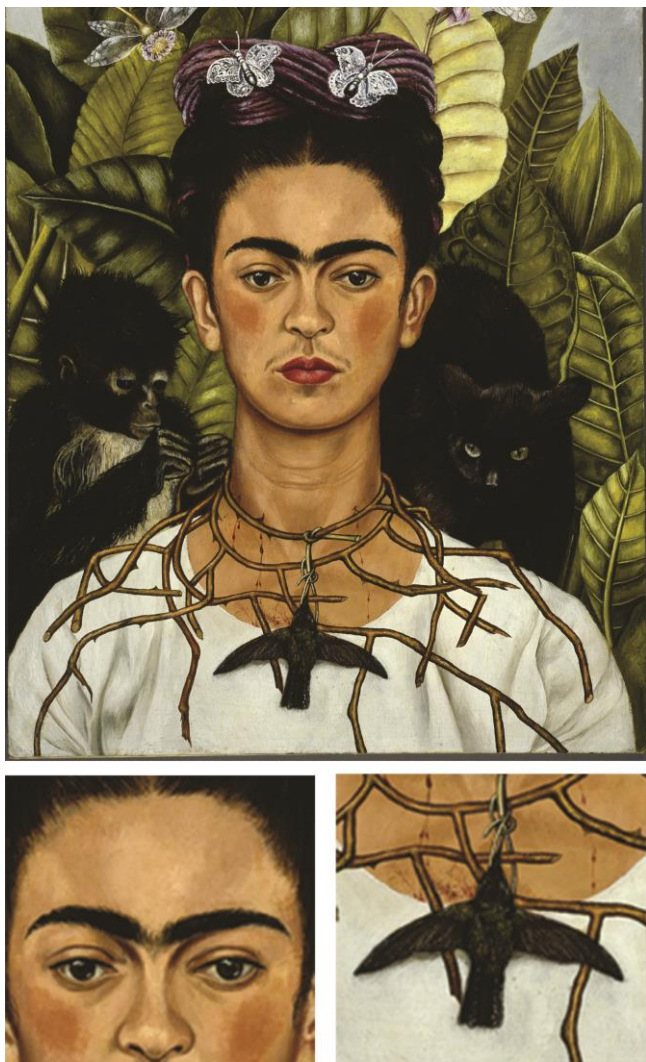


Fig. 43 – Frida Kahlo, *Autoritratto con collana di spine (intero e dettagli)*, 1940, olio su tela (47 x 61 cm), Harry Ransom Center, Austin.

I traumi ai quali fu esposta si riflettono negli autoritratti: cronologicamente, nei più vecchi, non si riscontra la tensione psicologica ed emotiva che si avrà invece a partire dal 1930 in avanti, cioè dal momento in cui, oltre ai problemi di salute legati all'incidente sull'autobus, dovette affrontare due aborti, uno di seguito all'altro. Come afferma lei stessa: "I miei soggetti sono stati sempre le mie sensazioni, i miei stati mentali e le reazioni profonde che la vita è andata producendo in me". La vita di Frida muta radicalmente, ma negli autoritratti ancora si scorgono le grandi collane e gli appariscenti orecchini, sfoggiati con disinvoltura e fierezza³². Vi sono però due casi in cui il gioiello diviene qualcos'altro, entrambe datati 1940; mi riferisco ad *Autoritratto con collana di spine* e *Autoritratto dedicato al dottor Eloesser* (figg. 43-44). Questi piccoli dipinti sono emblematici, poiché le meravigliose collane tradizionali lasciano il posto a collane di spine che feriscono il collo dell'artista facendola sanguinare. Si verifica una *traslazione di significato* che coincide con uno dei nodi fondamentali della vita di Frida: nel 1940 sposa Diego per la seconda volta ma le sue condizioni di salute peggiorano ed è costretta a volare a San Francisco per farsi curare sia per i dolori alla colonna vertebrale sia per una brutta infestazione di funghi alla mano destra. Simbolicamente, nell'*Autoritratto dedicato al dottor Eloesser*, la mano ricorre per due volte e diventa *oggetto ridondante*: come orecchino, nella forma che Picasso diede ai pendenti che le regalò (fig. 45), e come sostegno del cartiglio che recita la dedica del quadro al dottore che la aiutò a guarire.



Fig. 44 – Frida Kahlo, *Autoritratto dedicato al Dottor Eloesser e dettagli*, 1940, olio su fibra dura (59, 5 x 40 cm), Collezione Privata.

Questa mano/gioiello inserisce il dipinto nella categoria degli ex-voto, poiché simboleggia l'avvenuta guarigione della mano malata; la dedica ad Eloesser trasforma il medico nel santo che la liberò dalla sofferenza e dal martirio.

Dunque, mentre di solito le belle collane di Frida sono sinonimo di patriottismo, di appartenenza, di identità, qui mutano forma, divenendo sinonimi di dolore, ansia, prigionia. Quest'ultimo aspetto è ancor meglio esplicitato visivamente nell'*Autoritratto con collana di spine*, in cui il collo della Kahlo è stretto da rami spinosi che sembra-

no volerla soffocare e al contempo la feriscono, la fanno sanguinare, sorreggono un pendente che ha le sembianze di un piccolo corvo morto³³, con le ali aperte. Qui la spiccata frontalità della donna e la corrispondenza del volatile sullo stesso asse delle sue sopracciglia unite fa immediatamente pensare a tutte le volte che Frida pensò al suicidio o a tutte le volte in cui, stremata dalle sofferenze di una vita amara, le sembrò di essere sul punto di morire. L'uccellino nero – o meglio, la forma che rievoca, sotto sembianza di segno, il volatile – come le sue sopracciglia dalla caratteristica forma ad “ala”, si impone come presagio di morte sopra i suoi occhi, fortemente espressivi e penetranti tanto da sembrare neri come gli abissi della sua anima.



Fig. 45 – Frida Kahlo fotografata da Nickolas Muray nel 1939 con indosso gli orecchini che Picasso realizzò per lei.

Occhi segreti: catturare l'anima

Lover's eye e miniature: il gioiello come "dispositivo cornice"

Finora, tra le pagine di questo capitolo, ho avuto modo di parlare di tante tipologie d'occhi: occhi umani, occhi virtuali, occhi preziosi, occhi della rappresentazione, occhi dell'animo. L'organo che detiene le proprietà per il nostro affaccio sul mondo, che permette al quadro di immobilizzarci, di indurci all'avvicinamento, può essere, talvolta, anche *segreto*. Con questo termine non intendo identificare occhi invisibili, bensì occhi *nascosti*, legati all'intima devozione, all'amore, alla nostalgia.

Come afferma la Bucco:

Nella società ottocentesca, divisa in rigide categorie sociali e dominata da complesse regole di comportamento nelle diverse situazioni, proprio il valore dato all'apparire è talmente importante da comportare la creazione di gioielli pensati per specifiche occasioni e con fini ben determinati. Rispetto alla funzione ornamentale prevalente nel Novecento, il gioiello ottocentesco è sempre segno di qualcosa e come tale può essere usato come amuleto, come simbolo di riconoscimento per un gruppo o simbolo di concetti astratti, come matrimonio, fidanzamento, amicizia³⁴.

A partire dal XVIII secolo e per tutto il XIX dunque, la moda corrente impose nuove tipologie di gioielli tra le quali conobbero larga diffusione i cosiddetti *gioielli sentimentali*. In questa categoria rientrano tutti quei monili – anelli, ciondoli, spille e così via – che furono custodi di segreti legati all'amore, al lutto, al *memento mori*: è perciò possibile suddividerli in sottocategorie a seconda dell'ambito di interesse. Tuttavia, nonostante queste di-

stinzioni esterne, il gioiello sentimentale, realizzato con metalli e materiali non necessariamente preziosi, veniva indossato quotidianamente e si distingueva perfettamente dai gioielli preziosi da sfoggiare nelle grandi occasioni. Queste curiose gioie, data la loro valenza emozionale, contenevano spesso simboli legati alle relazioni amoro-rose – cuore³⁵, cupido, ancora, ecc. – molti di essi ripresi direttamente dall'arte neoclassica e aventi valenze diverse a seconda che l'amato fosse vivo o morto. Ebbero inoltre grande successo i motivi floreali e anche forme animali – sia reali sia fantastiche – campeggiarono sui gioielli d'epoca vittoriana³⁶.

Tra le tante tipologie di gioielli sentimentali possiamo annoverare come *gioielli segreti* i ritratti in miniatura, i quali divennero un vero e proprio *must have* nell'Ottocento; tra i grandi della ritrattistica miniata Richard Cosway (1742-1821) e John Smart³⁷ (1740-1811) furono rivali in Inghilterra e conosciuti in tutta Europa, ma i fondatori del genere sono da ricercare nei secoli precedenti e, più precisamente, è necessario tornare indietro al XVI secolo. Infatti, tra i padri di questa insolita categoria di oggetti d'arte si ricorda Hans Holbein il Giovane³⁸ che, nel 1536 ca. realizzò, tra le sue tante opere, uno splendido ciondolo miniato con cornice decorata da piccole perle (fig. 46) con il *Ritratto di Mrs. Jane Small*, attualmente conservato presso il Victoria&Albert Museum. Ma l'indiscussa protagonista del ritratto miniato fu senza dubbio Rosalba Carriera (1675 - 1757), artista veneziana apprezzata e imitata in diversi paesi sia per lo stile che per la tecnica. Già nel 1500, come poi diverrà usanza consolidata quasi due secoli più tardi, questi piccoli monili avevano una notevole importanza, soprattutto per le persone costrette ad allontanarsi dai propri

cari e per gli innamorati che venivano divisi da guerre e avversità³⁹.



Fig. 46 – Hans Holbein, *Ritratto di Mrs. Jane Small*, 1536, acquerello su pergamena, Victoria & Albert Museum, Londra.

Fig. 47 – Rosalba Carriera, *Ritratto di anonimo uomo*, 1730, acquerello su avorio, Victoria & Albert Museum.

Le miniature venivano originariamente dipinte ad acquerello su pergamena sottile ma, all'inizio del XVIII secolo, fu introdotto un nuovo supporto che cambiò radicalmente questo genere di pittura: si tratta dell'avorio e la prima ad adoperarlo fu appunto la Carriera, la quale dipinse i suoi ritratti a *gouache*⁴⁰; questa tecnica si dimostrò davvero influente nella pittura francese, mentre in ambito inglese gli artisti che operarono dal 1770 in poi preferirono utilizzare pigmenti più trasparenti e leggeri⁴¹. Nel suo *Ritratto di un anonimo uomo* la Carriera utilizza proprio la tecnica a guazzo su avorio, ottenendo un ri-

sultato acceso e vivo, sfruttando il bianco dell'avorio come colore per il viso dell'effigiato (fig. 47).

Questi monili, spesso realizzati in forma circolare/ovale - ma anche secondo tipologie più fantasiose, come per esempio a cuore o a conchiglia - venivano indossati durante il XIX secolo come pendenti di collane e bracciali, spesso sorretti da nastri di velluto; divennero molto frequenti anche i *lockets*, medaglioni con coperchio in lamina di metallo decorato, i quali spesso contenevano sia il ritratto che altri elementi di un caro defunto o della persona amata: talvolta ciocche di capelli, pezzi di stoffa ed altro ancora. Questa tipologia di pendaglio si indossava anche nel XV secolo. Al centro del medaglione venivano inserite scene legate alla vita di Cristo - spesso la Natività o la Crocifissione - le quali venivano realizzate in cammei intagliati o con inserti smaltati e poi protetti con due porticine proprio come avviene nei *locket's* ottocenteschi⁴². Il gioiello funge da cornice del quadro e lo presenta proprio come farebbe una cornice lignea o metallica con un dipinto di grandi dimensioni. In questo senso è curioso vedere come il gioiello funga da deittico in questo minuscolo ritratto realizzato da John Smart nel 1773: la cornice d'oro lavorata finemente illumina il viso della giovane donna, la quale sappiamo che al momento della realizzazione del ciondolo era purtroppo passata a miglior vita. Questo capolavoro, grande poco più di un orologio da taschino, affascina lo sguardo (fig. 48). La straordinaria minuzia di particolari della pittura e della cassa che la ospita lo rendono un pezzo unico, di splendente bellezza, una gioia da custodire in segreto per la memoria della donna amata e ritratta. Sul retro, nove turchesi simboleggiano i non-ti-scordar-di-me, i fiori della rimembranza⁴³. La cornice è necessaria per inqua-

drare ciò che è significativo da ciò che non lo è, dando vita ad una relazione intrinseca tra *interno/porzione di spazio significativa* ed *esterno/porzione di spazio del semplice vissuto*.



Fig. 48 – John Smart, *Ritratto di giovane donna*, 1773, Collezione Privata.

Gli studi condotti su questo tema da Victor I. Stoichita⁴⁴ aiutano a capire meglio la grande importanza di questo dispositivo che appartiene alla dimensione del quadro e a quella reale ma, automaticamente, a nessuna delle

due⁴⁵. Nel caso dei gioielli la cornice assume una valenza di tipo pratico poiché, oltre ad incorniciare il ritratto, ne fornisce un supporto affinché lo si possa indossare e allo stesso tempo gli si possano attribuire numerosi altri significati simbolici, connessi al ricordo della persona effigiata. Il gioiello apre davanti ai nostri occhi una finestra sull'aldilà, su mondi a cui non apparteniamo; è l'occhio di chi veglia su chi lo indossa, il segreto di chi lo porta sempre con se e lo ammira silenziosamente. La fortuna di queste miniature fu accompagnata da una particolare attenzione nei confronti della cornice, la quale variava dall'avorio all'oro a seconda delle possibilità dell'acquirente. L'oreficeria divenne perciò, anche in questo caso, una delle protagoniste della moda dell'epoca: grazie a questo connubio è possibile ammirare opere di totale ricchezza artistica e virtuosa, pervenuteci grazie al loro valore così intimo e affettivo che ne ha bloccato la dispersione e l'immissione nel mercato. Naturalmente le miniature non interessarono solo la ritrattistica in senso lato, ma compresero anche un altro tipo di rappresentazione e di modello: i *lover's eye*. Queste gioie avevano per lo più forma ovale e potevano essere spille, anelli e pendenti, tutti con il medesimo soggetto: l'occhio della persona amata. Per persona amata si intendeva un familiare, molto più raramente un amico e molto spesso la persona di cui si era innamorati. Un unico occhio, inquadrato da una distanza molto ravvicinata e, al pari dei ritratti, incorniciato con lamine di metallo, perle o gemme. Anche questi particolari oggetti rientrano nei gioielli sentimentali e, in particolare, nella categoria dei *gioielli da lutto*, poiché erano spesso ricordo di persone amate non più in vita le quali potevano essere riconosciute solo da pochi cari vista la piccola

porzione anatomica raffigurata nel tentativo di inquadrare la *finestra sull'anima*.

La presenza dell'occhio è sempre e comunque un elemento quasi inquietante e, come direbbe Freud, perturbante. Si verifica una de-strutturazione del corpo, uno smembramento, una castrazione che si avvicina alle forme dell'ex-voto; tagliare l'occhio della persona amata e portarlo con se assume contorni macabri e rievoca una paura primordiale dell'uomo: il pericolo di diventare cieco, di non poter più vegliare sul mondo. L'occhio diviene oggetto di molteplici significati: è l'occhio di chi si ama ma allo stesso tempo anche un simbolo apotropai-co per scongiurare questa paura, inglobando uno o più occhi in aggiunta a quelli reali, ornando il corpo con ciò che non teme il tempo ed è capace di vedere passato, presente e futuro.



Fig. 49 – Anonimo, *Occhio in miniatura (Lover's eye)*, inizio XIX secolo Victoria & Albert Museum, Londra.

Fig. 50 – John Smart, *Lover's Eye come Memento Mori*, 1810.

In questo meraviglioso esemplare (fig. 49), conservato al V&A Museum, le piccole perle bianche incastonate nella cornice/spilla oltre a inquadrare l'occhio e, dunque, a fungere da deittico, simboleggiano le lacrime. Si veri-

fica una analogia di significato tra le lacrime che scorrono dall'occhio e le perle, lacrime del mare. Sono più rari, ma non introvabili, i casi in cui i *lover's eye* divenivano veri e propri *memento mori*, a monito della caducità della vita, della fragilità dell'uomo e della sua impotenza dinanzi alla morte (fig. 50).

Della vasta categoria dei gioielli sentimentali dipinti – e di come venivano indossati – si ha testimonianza in alcuni ritratti femminili dell'epoca, in cui le dame sfoggiano piccoli ritratti incorniciati da oro, gemme e piccole perle, sostenuti da ulteriori fili di perle: pendenti e spille che racchiudono la memoria di una persona cara, ne delimitano lo spazio, lo rendono ben identificato come qualcosa che risiede in una dimensione non più terrena. La cornice, al pari delle cornici di grandi dimensioni, appartiene al mondo dell'effigiato quanto a quello di chi la indossa, divenendo un oggetto a metà – in questo caso – tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Quadro nel quadro

Le dame ritratte indossano i ritratti delle persone care: si viene a costituire una concatenazione, una matriosca di ritratti. Sono, concretamente, dei quadri nel quadro. Come si può notare i monili miniati indossati dalle due donne hanno montature e soggetti diversi: la prima (fig. 51) indossa una collana con ciondolo miniato raffigurante un uomo maturo – probabilmente suo marito – la seconda (fig. 52) indossa una grande spilla circolare sostenuta da un lungo filo di perle e, al suo interno, si trova il ritratto di un bimbo. Si tratta del ritratto del figlio venuto a mancare in tenera età e lei ne conserva gelosamente la memoria in un intimo contatto materno: la spil-

la sta dalla parte del cuore. L'amore di una madre non si esaurisce mai.

Quando osserviamo opere come queste è come se vivessimo contemporaneamente tre momenti temporali: il *nostro presente, il qui ora*; il passato in cui vive l'effigiato, il quale era fondamentalmente *il suo qui ora*; il tempo del defunto ritratto nelle spille e nei ciondoli, cioè *la perpetua esistenza dell'essere*.



Fig. 51 - Anonimo, *Ritratto di Stefania Branciforte Principessa di Butera*, Collezione Privata, Palermo.

Fig. 52 - Anonimo, *Ritratto di Paolina Secco Suardo Grismondi*, Collezione Traversi - Grismondi, Meda.

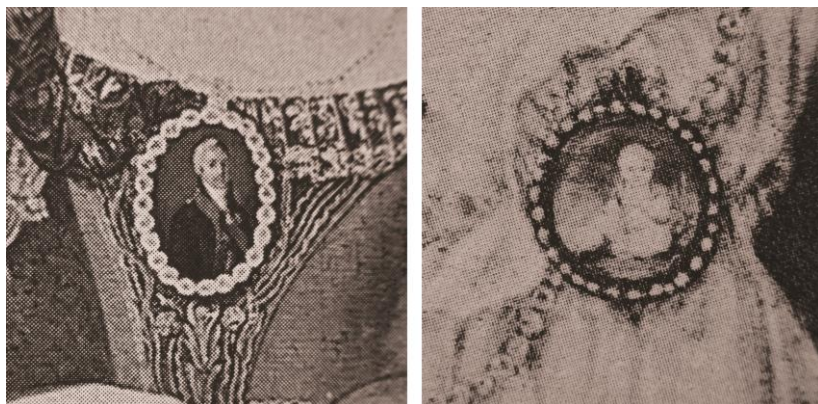


Fig. 51.1/ 52.1 – Dettagli dei gioielli con ritratti in miniatura.

Durante questa mia ricerca sulla semiotica del gioiello ho avuto modo di imbattermi in una tradizione di cui si ha nota fin dal 1700 in Messico: mi riferisco alle *Monjas Coronadas*⁴⁶ – le Monache Incoronate – le quali erano solite farsi ritratte al momento della presa dei voti come spose di Cristo e al momento della morte, ugualmente incoronate, nell'ultimo momento di vita terrena (figg. 53-54).

Le monache, alcune giovanissime, venivano ritratte con abiti finemente ricamati su stoffe preziose e ornate con piccole perle e pietre luminose, anch'esse appuntate sulle vesti e sugli attributi della sposa. Tutte loro, nel momento della promessa fatta dinanzi a Dio, dovevano emanare luce e bellezza – che non è bellezza fisica ma bellezza d'animo e di spirito – divenendo sue spose a tutti gli effetti.



Fig. 53/ 54 – Anonimo, Munjas Coronada, XVIII secolo, Messico.

Ognuna, nel proprio ritratto, indossa una o più grandi spille, proprio come quelle indossate dalle nobildonne della borghesia europea durante lo stesso secolo: al contrario di quanto avvenne per il gioiello sentimentale in Inghilterra e nel resto d'Europa, in Messico queste vistose spille non custodivano la memoria di una persona amata facente parte della famiglia, ma incorniciavano

scene della vita della Vergine o del Cristo. Al pari delle spille con le effigi delle persone care queste miniature simboleggiavano l'intima devozione delle monache e si configurano anch'esse come quadri nel quadro.

Ma torniamo ai *lover's eye*: nella contemporaneità più stringente questo gioiello, un po' amuleto e un po' pegno d'amore e segno per la memoria, compare anch'esso come quadro nel quadro. A dipingere questi occhi è Fatima Ronquillo⁴⁷, la quale dichiara di esserne affascinata e di ispirarsi alla ritrattistica ufficiale del passato per le sue opere (fig. 55-56).

L'artista, cresciuta nelle Filippine, si sente in collegamento con i pittori coloniali, soprattutto quelli dell'America latina e del Nord America: i suoi dipinti sono storie raccontate attraverso simboli e metafore; l'essere umano viene immortalato in tutta la sua vulnerabilità, in tutta la sua bellezza, gioia e tristezza.

Uno dei suoi soggetti preferiti – oltre gli occhi degli innamorati che sono una costante dei suoi quadri – sono i fanciulli, poiché ella ne ammira l'innocenza, la beatitudine di chi ancora troppo giovane non ha conosciuto il grande dolore che incombe sull'umanità: l'accostamento dei fanciullini al *lover's eye* è un vero e proprio *ossimoro della rappresentazione*. Influenzata e affascinata in principio da pittori come Diego Rivera e Jose Clemente Orozco e dai loro maestosi murales, decise successivamente di voler seguire l'esempio di Frida Kahlo e di dipingere tele di piccole dimensioni, ma cariche di pathos e di tutti quei sentimenti che accomunano l'umanità intera.

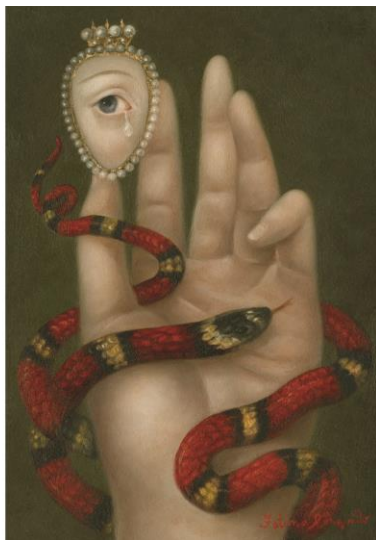


Fig. 55 – Fatima Ronquillo, *Girl with pearls and lover's eye*, 2017, olio su tavola (25, 4 x 20, 32 cm).

Fig. 56 – Fatima Ronquillo, *Hand with snake and weeping eye*, 2016, olio su tavola (17, 8 x 12, 7 cm).

Così uno dei temi preponderanti è l'amore: un amore che non dura per sempre e sfocia nel disincanto, nella nostalgia, nella sofferenza. Amore che si vive distanti, che lacera il cuore perché non tornerà. Gli occhi della Ronquillo sono ovunque: al collo degli effigiati, nelle loro mani, indossati da animali in memoria del proprio padrone, a simboleggiare che il lutto è qualcosa che accomuna tutti gli esseri viventi di questo mondo. L'artista è completamente rapita dal fascino dei *lover's eye*, tanto che afferma

The surreal aspect of an isolated lover's eye attract me tremendously – the idea of physical dismemberment which is symbolic of a removal or estrangement of a loved one, not unlike the reliquaries of saints in old devotional images. It reminds

me of the mexican "milagros" – little charms of different body parts used to aid in praying for the healing of broken arms or hearts, or even eyes. Compositionally speaking, the framed ornamental eye gives context and a reason for a floating third or fourth eye in a painting. It is a device of conceit: a portrait within a portrait. Love tokens such as a cupid's arrow, the billet doux or the lover's eye are symbolic of the figure represented and the absent figure – the object/source of affection/heartbreak⁴⁸.

Questi piccoli occhi incorniciati da ciondoli e anelli amplificano la visione dal quadro verso l'osservatore, il quale si ritrova a contemplare mani occhiute, animali agghindati da occhi umani (fig. 57), ritratti da cui si viene scrutati dall'effigiato e dai suoi occhi accessori, che sono comunque gli occhi di un'altra persona, viva o morta che essa sia.

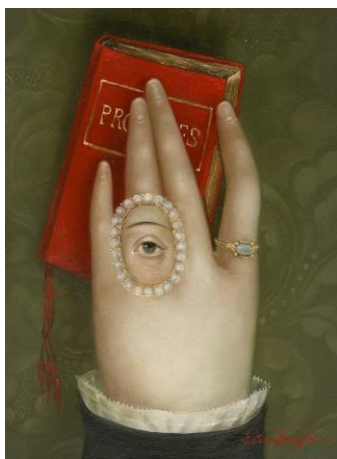


Fig. 57 – Fatima Ronquillo, *Dog with Master's eye II(dettaglio)*, acrilico e acquerello su tavola (30, 5 x 30, 5 cm), Collezione Privata.

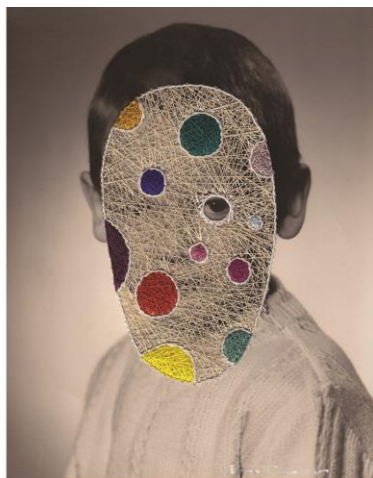
Fig. 58 – Fatima Ronquillo, *Hand with promises*, 2015, olio su tavola (19, 7 x 14, 6 cm), Collezione Privata.

I *lover's eye* contengono occhi malinconici, velati di tristezza; talvolta la Ronquillo è capace di mettere in difficoltà l'osservatore annullando il confine tra gioiello e corpo dell'effigiato: l'occhio appartiene alla mano stessa o al gioiello? E' una mano "occhiuta" o un occhio destrutturato dal corpo della persona amata e indossato alla stregua di un amuleto (fig. 58)?

Non resta che affermare che l'occhio, in tutta la sua sconvolgente ambiguità, si configuri come quasi onnipresente nel mondo dell'arte. Spesso diviene il soggetto effettivo, ci osserva, ci condiziona. E' curioso vedere come esso venga più volte incorniciato, scomposto, staccato dal corpo e centrato dal gioiello-cornice: una cornice sullo specchio dell'animo, proprio come nei lavori di Maurizio Anzeri⁴⁹, i quali instaurano un dialogo tra passato e presente. L'artista lavora direttamente su fotografie d'epoca in bianco e nero; qui l'occhio è avvolto da una sorta di cornice, realizzata con fili colorati, la quale copre l'intero volto della persona fotografata lasciando libero, per l'appunto, solo uno o entrambe gli occhi. Il filo colorato viene disposto dall'artista – mediante il ricamo – secondo forme astratte, espressione della personalità, dei pensieri e dei moti interiori dell'animo di ognuno degli anonimi personaggi sui quali si concentra e riflette. La ricerca interiore operata su questi personaggi anonimi ed esternata grazie al laborioso lavoro dell'artista è un mix perfetto tra *emozioni colorate* e *sentimenti velati*. Le linee taglienti create sulle foto d'epoca generano un contrasto emozionale, instaurano un nesso tra passato e presente. Il filo viene minuziosamente legato e girato a maglie strette e,



Maurizio Anzeri, *Marcel*, 2011, ricamo su fotografia (23 x 17.8 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 111.



Maurizio Anzeri, *Enrico*, 2014, ricamo su fotografia (18 x 13 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 111.



Maurizio Anzeri, *Yvonne*, 2011, ricamo su fotografia (25 x 19, 5 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 111.



Maurizio Anzeri, *I will be you the night of your wedding*, 2013, ricamo su fotografia (21 x 19, 5 cm), Saatchi Gallery, Londra, p.

talvolta, appare nelle sembianze di un gioiello: un gioiello di filo colorato di seta rilucente, che incornicia l'occhio espressione dell'animo della persona ritratta; occhi di bambino, di donna, di uomo, di giovane e di vecchio che ci osservano dall'altro lato della superficie, come se sbirciassero dal buco della serratura, come se si facessero spazio oltre la maschera indossata nella vita di tutti i giorni (figg. 59-60-61-62).

Note

¹ Citaz. M. MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Edition Gallimard, 1964, trad. it., *L'occhio e lo Spirito*, SE Srl, Milano, 1989, p.28.

² Cfr. C. PHILLIPS, cit., p.85.

³ Spille ornamentali maschili da cappello, realizzate in numerose tipologie e con tecniche varie ed assortite (dagli smalti ai cammei e alle pietre incise e così via). Il linguaggio delle *enseignes* era analogo a quello degli emblemi e veniva utilizzato per comunicare messaggi diversi e talvolta di difficile comprensione a seconda del committente. Benvenuto Cellini nomina due *enseignes* da lui realizzate nella sua *Vita*: una delle due, nella quale si scorgono Leda e il Cigno, è stata identificata in una spilla in oro e smalti conservata presso il Museo del Bargello (cfr. S. MALAGUZZI, cit., p.242).

⁴ Gli anelli cosiddetti *memento mori* servivano come monito per ricordare alla persona che li indossava la propria natura mortale (cfr. C. PHILLIPS, cit., p. 98).

⁵ Cfr. S. MACIOCE, cit.

⁶ Cfr. H. BREDEKAMP, cit., pp. 187-249.

⁷ Cfr. H. BREDEKAMP, cit., p. 193.

⁸ Citaz. KAHILIL GIBRAN.

⁹ Per approfondimenti sull'immagine frontale e di profilo come simbolo si rimanda alla lettura del saggio di M. SCHAPIRO, *Parole e immagini: la lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche, Parma, 1985, pp. 37-50 (citaz. M. SCHAPIRO, cit., p. 38).

¹⁰ La tipologia più utilizzata in antichità e per tutto il Medioevo fu il volto visto di $\frac{3}{4}$ poiché rispondeva all'esigenza di mostrare entrambe gli occhi e il naso, dunque entrambe le dimensioni (frontale e di profilo).

¹¹ Rosso = passione/ Perle = purezza

¹² Il mito di Apollo e Marsia racconta che un giorno Atena, mentre suonava l'*aulòs* – strumento da lei stessa creato per riprodurre il lamento delle Gorgoni quando Perseo decapitò Medusa – fu derisa da Era e Afrodite. Offesa, la dea fuggì dall'Olimpo e si rifugiò nei pressi di un lago; ripreso a suonare notò il suo volto gonfiarsi e sgonfiarsi, diventare rosso e buffo nell'atto di soffiare nelle canne dell'*aulòs* e capì il motivo per cui era stata derisa. Allora, colta dall'ira, gettò lo strumento

maledicendo chiunque l'avesse trovato e raccolto. Lo sfortunato malcapitato fu Marsia, satiro di origine Frigia, il quale divenne bravissimo a suonare lo strumento musicale e decise di sfidare il dio Apollo, convinto di poterlo battere. E' risaputo che non si possono sfidare gli dei: il satiro perse e la sua atroce punizione fu di essere legato ad un albero ed esser scorticato vivo. Dalle lacrime versate per la sua morte da ninfe, satiri e fauni nacque un fiume che prese il suo nome. Questo mito, e molti altri, trovarono larga fortuna nel mondo dell'oreficeria. Sono numerosi i cammei con soggetti mitologici, ai quali venivano spesso attribuite proprietà apotropache, taumaturgiche e simboliche. La loro circolazione fu favorita soprattutto a partire dalla prima metà del XV secolo, quando la riscoperta dell'antico portò alcuni tra i maggiori esponenti della società borghese e nobile a cercare gemme preziose e cammei rari e costosi per accrescere le loro collezioni. La famiglia Medici fu una tra le tante a dar sfoggio del loro Tesoro, collezione di meraviglie dal valore inestimabile che comprende anche la corniola con Apollo, Marsia e Olimpo oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, conosciuta da artisti e letterati del tempo anche come il *Sigillo di Nerone*.

¹³ La collezione di gemme e di altri oggetti preziosi della famiglia Medici è una delle più belle raccolte di antichità e di insolite gioie dell'epoca. Questo tesoro iniziò a prendere forma a partire da Cosimo de' Medici, ma fu soprattutto grazie a Piero de' Medici che i cammei e le pietre intagliate assunsero un posto di rilievo all'interno della collezione, custodita nel suo studiolo sito in via Larga a Firenze. Si trattava di una vera e propria *wunderkammer* che, con orgoglio, veniva mostrata a pochi illustri ospiti. L'amore per le gemme, i cammei, i gioielli e i codici miniati venne trasmessa da Piero al figlio Lorenzo che trasformò la collezione in raccolta principesca grazie all'acquisto di oggetti straordinari come la corniola di età classica denominata *Sigillo di Nerone*, della quale esistono anche riproduzioni e reinterpretazioni dell'epoca (cfr. www.beniculturali.it).

¹⁴ Nel suo *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* Lorenzo il Magnifico afferma che nella fanciulla si verificò ciò che sostenne Petrarca: «Morte bella pareva nel suo bel volto», e racconta il

generale sconforto della città e del funerale (Cfr. S. CARRAI, *Simonetta*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Arti Grafiche Le Ciminiere, Catania, 2007, p.89).

¹⁵ L'iscrizione alla base del ritratto farebbe pensare che gli studiosi abbiano identificato la donna effigiata con la Vespucci proprio poiché compare il suo nome. In realtà la scritta è stata considerata postuma all'esecuzione del quadro, forse fatta aggiungere dagli eredi della bellissima fanciulla.

¹⁶ Per approfondimenti sulla figura di Simonetta all'interno della Giostra del Poliziano si consiglia, oltre al testo stesso della Giostra, la lettura di S. CARRAI, cit.

¹⁷ Citaz. POLIZIANO, *Giostra*, 1475, ottava 33, vv. 5-8.

¹⁸ Il serpente avvolto alla collana subito si morderà la coda. Si tratta dell'iconografia dell'Uroboro: già documentato presso la civiltà egizia come simbolo del cosmo e dell'eterno, successivamente assunse molteplici significati, tra cui quello dell'alternarsi ciclico della vita e della morte (www.treccani.it/enciclopedia/uroboro/).

¹⁹ Cfr. S. M. FERRAIOLI, *Rubens in Italia (1600-1608). La ritrattistica*, Ebook per l'Arte, 2011, pp. 39-40.

²⁰ Horst Bredekamp descrive le immagini come elementi investiti di *potenza formale*, capaci di influenzare positivamente o negativamente l'osservatore secondo i principi dell'*atto iconico intrinseco*. Quando analizza ciò che egli definisce lo *sguardo delle immagini* si riferisce a tutte quelle immagini che guardano l'osservatore e che, mediante questo scambio di sguardi, sono in grado di metterlo in difficoltà, di farlo sentire osservato e in soggezione. Questo è possibile perché, in linea di principio, ogni giorno ognuno di noi osserva e sa di essere osservato: la stessa cosa accade davanti ad immagini che di per sé sono inanimate ma che portano al loro interno una potenza tale da renderle vive.

²¹ Il Ghirlandaio, così come il Botticelli, proveniva da esperienze d'oreficeria (cfr. A. J. BLACK, cit., p. 132): per questo i gioielli che dipinsero sono di una bellezza vibrante e spiccano per la minuzia di particolari.

²² "Arte, volesse il cielo che tu potessi rappresentare il comportamento e l'animo, non ci sarebbe in terra tavola più bella. 1488".

²³ Il grifone, nella simbologia cristiana, incarna la doppia natura del Cristo poiché è il risultato dell'unione di due animali – leone e aquila – che evocano la terra e il cielo, il potere terreno e quello celeste.

²⁴ Il diamante, qui come per il ritratto di Simonetta Vespucci nelle vesti di Cleopatra, potrebbe anche identificare la vicinanza delle due fanciulle con la famiglia de' Medici.

²⁵ La *ferronnière* è "una catena portata intorno al capo, dalla quale pende un gioiello centrale sulla fronte" (citaz. A. J. BLACK, cit., p. 313). La moda di indossare questi sottili cordoncini andò di pari passo con l'evoluzione delle acconciature nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento: già a partire dal 1470 i ritratti dell'epoca segnalano un abbandono progressivo dei voluminosi copricapo medioevali ai quali si sostituirono capelli acconciati e intrecciati con perle e ornamenti (cfr. C. PHILLIPS, cit. p. 85).

²⁶ Le notizie sulla vita del pittore lombardo sono al momento problematiche: la datazione e la firma apposte su alcune sue opere costituiscono attualmente il *terminus post quem* della sua nascita, di cui non si conosce la data esatta. La prima opera datata e firmata risale al 1502 e si tratta di una *Madonna con Bambino* un tempo nella Raccolta Donà delle Rose di Venezia ma di cui oggi non si conosce l'ubicazione (cfr. E. BASSI, *Bartolomeo Veneto*, in Dizionario Biografico degli Italiani (online), Vol. VI, 1964).

²⁷ Cfr. A. J. BLACK, cit., p. 139.

²⁸ La pigna, frutto dalla dura scorza impenetrabile che si apre al pellegrino che ha saputo proseguire nel suo viaggio verso la resurrezione spirituale liberando le perle delle sette verità, simboleggia l'uscita dell'animo dalle tenebre e il raggiungimento di una elevata conoscenza. La ricerca della perla come meta suprema e simbolo della verità deriva dagli scritti gnostici di San Tommaso: qui, dunque, nel dipinto preso in esame, le sette perle rappresentano la meta perfetta per la salvezza dell'anima e la sua elevazione all'infinito (cfr. L. PAGNOTTA,

Bartolomeo Veneto: *l'opera completa*, Centro Di, Firenze, 1997, pp. 73-74).

²⁹ Citaz. L. PAGNOTTA, cit., p. 73.

³⁰ Il motto è traducibile come "*La speranza (e la fede) mi guidano nel mio viaggio*" (citaz. L. PAGNOTTA, cit., p. 73).

³¹ Come afferma Victor Stoichita, il quale ha condotto numerosi studi e divulgato molteplici riflessioni su questo tema, "*Nei dipinti con cornici di porte, finestre, o nicchie, chi guarda è chiamato a vedere l'immagine con gli occhi dell'artista/committente*" (citaz. V. I. STOICHITA, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books Ltd, London, 1995, trad. it., *Cieli in cornice: mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 65-66).

³² Cfr. a A. KETTENMAN, *Khalo*, Taschen, 1992. Si consiglia la lettura delle biografie per approfondimenti sulla vita di Frida Kahlo.

³³ La critica associa spesso questo volatile al colibrì.

³⁴ Citaz. G. BUCCO, *Donne e gioielli nella società ottocentesca, in Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Editore S.p.a, Venezia, 2003, p. 27.

³⁵ La forma a cuore nelle spille e negli anelli è una costante che si ripresenta ciclicamente nel mondo dell'oreficeria. Esemplari di spille cuoriformi sono state prodotte anche durante il periodo gotico: esse erano nient'altro che l'evoluzione di un precedente modello di spilla che aveva la forma di un anello e che veniva donata come pegno d'amore (cfr. A. J. BLACK, cit., pp. 118-119).

³⁶ Cfr. G. BUCCO, cit., pp. 28-31.

³⁷ I due artisti furono stilisticamente lontani: Smart si configura come attento al dettaglio realistico e naturale mentre Cosway amava modificare i suoi soggetti apportando modifiche come l'allungamento del collo e l'ingrandimento delle pupille, dettaglio per il quale divenne molto famoso (Stagni 1991, p. 21).

³⁸ Coloro che realizzavano le miniature non erano specialisti del settore ma pittori che talvolta si cimentavano in queste piccole imprese, minuscoli ritratti dai finissimi dettagli. Holbein fu uno dei primissimi ad eseguirli e lo fece su pergamena, tendendola su un cartoncino rigido affinché fosse ben liscia, utiliz-

zando colori vivi e pieni tra cui spicca l'oro dei minuti particolari (cfr. C. BERNARDINI, R. GRANDI, a cura di S. STAGNI, *Piccoli artefici: miniature e ritrattini dalle raccolte civiche*, Nuova Alfa, Bologna, 1991, p. 14)

³⁹ Cfr. S. Stagni, cit., p.14.

⁴⁰ La tecnica "a guazzo" è realizzata miscelando il colore a tempera con un pigmento bianco come biacca o gesso e con la gomma arabica o adragante in modo da renderla più opaca, coprente e dunque più luminosa della normale tempera.

⁴¹ La storia dell'approccio al ritratto in miniatura da parte di Rosalba Carriera è molto curiosa. Iniziò a dipingerli sopra i coperchi delle tabacchiere in avorio, solitamente ovali e leggermente convessi all'esterno, piani e lisci all'interno. L'artista proseguì la tradizione secondo cui era uso comune dipingere scene fantastiche, racconti mitologici e animali mostruosi all'interno dei coperchi, dapprima realizzando le tipologie comuni e poi passando al ritratto e staccando dunque i coperchi dalle scatoline. Questi, molto elaborati e costosi, furono sostituiti da semplici lastre d'avorio di forma ovale che la pittrice soleva chiamare *ovatini* o *fondelli* e che poi ricopriva con cristalli e faceva montare su ciondoli in metalli più o meno preziosi fino a soppiantare la comune pergamena (Stagni 1991, pp. 17-19).

⁴² Cfr. A. J. BLACK, cit., pp. 124-125.

⁴³ Cfr. (Rutherford-Hendra 2014, p.32)

⁴⁴ Cfr. V. I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, tr. Di Benedetta Sforza, 4 edizione, Milano, Il Saggiatore, 2013.

⁴⁵ Cfr. V. I. STOICHITA, *Cieli in cornice*, p. 41.

⁴⁶ La tradizione delle *Monjas Coronadas* risale al XVIII secolo e i suoi immediati precedenti sono individuabili in Spagna. Questi usi e costumi si diffusero in Messico, Perù e Colombia e interessarono soprattutto donne provenienti da famiglie benestanti che decidevano di intraprendere il cammino spirituale come mogli di Cristo. I conventi femminili erano ambienti molto prolifici a livello intellettuale e scolastico e diedero modo alle monache di avvicinarsi allo studio, alla scrittura e alla lettura.

⁴⁷ Fatima Ronquillo nasce nelle Filippine nel 1976 e ha alle spalle numerose mostre personali e altrettante collettive; attual-

mente vive e lavora a Santa Fe, New Mexico (www.fatimaronquillo.com/about/).

⁴⁸ "L'aspetto surreale di un solo e isolato occhio dell'amante mi attrae tremendamente - l'idea di uno smembramento simbolico del corpo, della rimozione di un pezzo della persona amata non è così diversa dai reliquiari dei santi nelle antiche immagini devozionali. Mi ricorda i "milagros" messicani - piccoli amuleti dalle sembianze antropomorfe usate per guarire diverse parti del corpo, braccia o cuori spezzati, o anche occhi. Compositivamente parlando, l'occhio ornamentale incorniciato dona il contesto ed il pretesto per l'inserimento di un terzo o un quarto occhio fluttuante all'interno di un dipinto. Esso è un dispositivo di concezione: è un ritratto dentro un ritratto. Simboli d'amore come la freccia di Cupido o l'occhio dell'amante sono segni sia della figura rappresentata che di quella assente - l'oggetto (è)/fonte di affetto/dolore". (trad. it., citaz., www.fatimaronquillo.com/about/)

⁴⁹ Maurizio Anzeri, classe 1969, è italiano d'origine ma vive e lavora a Londra. Le sue opere sono attualmente esposte presso la Saatchi Gallery.

L(')oro sulla pelle

La relazione più stretta che il gioiello stringe durante tutto il corso della sua esistenza è quella con il corpo. Passa dalle mani dell'orefice alle mani della sposa, dal collo di una donna al collo di una fanciulla, circonda polsi e suggella promesse. Il metallo vibra delle nostre pulsioni più profonde, diventa rovente a contatto con la nostra pelle, illumina il viso e colora l'incarnato. Con il passare degli anni, sfrega e si consuma sulla nostra stessa carne. Non v'è, dunque, legame più profondo tra le due materie che quello che si crea tra la pelle e il gioiello.

Questo rapporto è uno scambio continuo di splendore, solitamente frutto delle mani esperte dell'artigiano. Tuttavia, a partire dal XX secolo, il gioiello assume una valenza nuova nel mondo dell'arte: nasce il gioiello d'artista, e la consueta concezione di monile prezioso viene stravolta totalmente dai più grandi nomi della scena artistica. Con il nuovo epiteto si intende un manufatto confezionato non più dall'artigiano, custode di antiche tradizioni e tecniche, bensì studiato e realizzato da artisti che solitamente operano in pittura o in scultura secondo altre scale proporzionali. Sono numerosissimi i casi in cui gli artisti divengono protagonisti della forgiatura di meravigliose gioie, da considerarsi come opere d'arte nel senso proprio del termine: si tratta di illustri nomi della scena artistica, dalle Avanguardie Storiche in poi, da Picasso a Dalì, da Giacomo Balla a Arnaldo e Giò Pomodoro, fino ai contemporanei. I materiali utilizzati sono i

più vari ma, tra tutti, campeggiano l'oro e altri metalli preziosi o semipreziosi, lavorati in lamine sottili a sbalzo e cesello o forgiati con la tecnica della cera persa. Le ragioni che spinsero i grandi artisti alla realizzazione di queste opere d'arte in miniatura furono diverse: evasione intellettuale, superamento della separazione tra arti maggiori e arti minori, volontà di inserirsi all'interno di un circuito più ampio che toccasse anche la moda, la bellezza, il luccichio delle gemme. Un primissimo passo in questa direzione venne fatto a cavallo tra XIX e XX secolo con l'Art Nouveau, che si impose come laboratorio fertile anche per l'oreficeria. La concezione di arte promulgata in questo periodo permise di scoprire nuove tecniche ed affinarne delle altre; ma, soprattutto, è durante questi anni che nasce il design del gioiello nella concezione odierna del termine. Infatti, se è vero che si hanno pochissime e sporadiche testimonianze dello studio del gioiello in fase di progettazione risalenti al XV-XVI secolo – come per esempio il disegno di Benvenuto Cellini per il progetto del fermaglio per piviale (di cui purtroppo non si hanno foto) o quelli dei ciondoli di Hans Holbein Il Giovane (fig. 63-64) – nel XIX secolo ebbe inizio una vera e propria rivoluzione in questi termini.

L'Art Nouveau segnò l'inizio di una nuova concezione delle arti applicate e figurative, presupponendo una nuova connessione tra processi produttivi, tecniche e stile. Le sue linee sinuose e fluide accompagnavano soggetti naturalistici e intensamente colorati: fiori, insetti, figure antropomorfe dai contorni morbidi e decorativi. È in questi anni che, se pur per breve tempo, si superò la netta distinzione tra arti pure ed arti applicate. Le origini dell'Art Nouveau risalgono al movimento dell'Arts&Craft formato da William Morris in Inghilterra, il quale andava

contro ogni processo di meccanizzazione e parteggiava invece per un artigianato di altissima qualità.

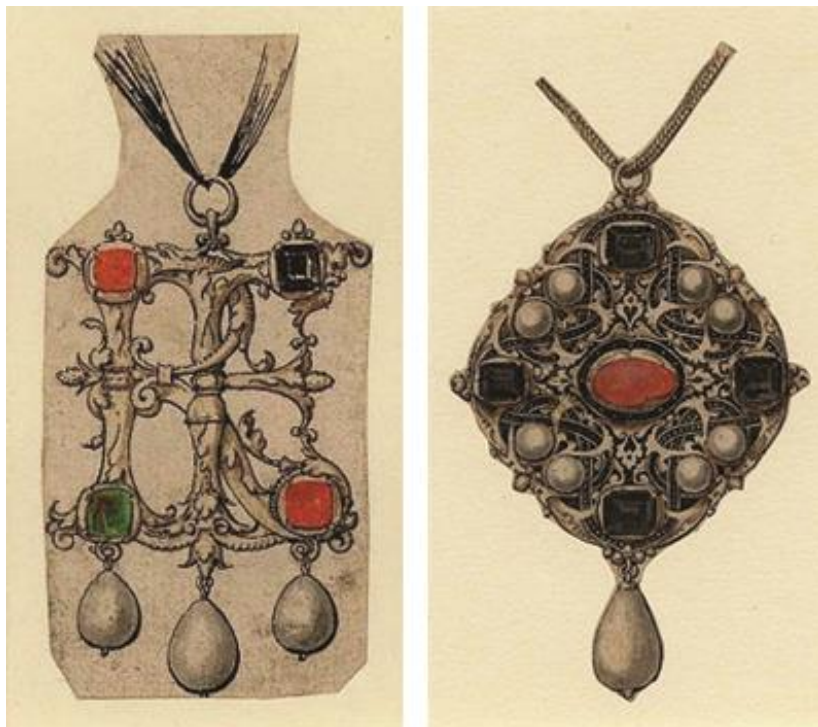


Fig. 63/ 64 – Hans Holbein, *Disegno per pendente con monogramma RE* e *Disegno per pendente con pietre preziose*, 1532-43, china e acquerello, British Museum, Londra.

Per quanto riguarda il mondo dell'oreficeria, fu comunque la Francia la culla dei più grandi gioiellieri del periodo: verso il 1900 la città di Parigi brulicava di grandi nomi come Lalique, Fouquet e Vever, protagonisti indiscussi della grande oreficeria del tempo.

René Lalique è l'esempio più appropriato per spiegare la figura di passaggio tra orafo-artista e artista-orafo. Nel 1876 l'artista iniziò l'apprendistato presso il gioielliere Aoucoc; vi rimase per due anni e poi decise di proseguire i suoi studi in Inghilterra, avvicinandosi all'Art Nou-



Fig. 65/ 66 – René Lalique, *Disegno per Gioiello – Pavone (tecnica mista)* e sua realizzazione in oro, smalti, opali e diamanti, 1898, Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona.

veau. Nel 1895 si impose all'attenzione del grande pubblico partecipando al Salon du Champ de Mars di Parigi e nel 1900 all'Esposizione Universale, insieme a Fabergé¹. La sua maestria nel realizzare gioielli combinando materiali preziosi ad altri di alcun valore era un fatto senza eguali: dalle sue mani presero vita capolavori di bellezza unica, fedeli ai

suoi disegni in tutti i particolari (figg. 65-66).

Lalique è stato ambasciatore di un pensiero nuovo. Il gioiello non è più per lui realizzato con materiali necessariamente preziosi ma, al contrario, al suo perfetto confezionamento sono necessari tutti quegli elementi utili affinché il risultato finale

lasci l'osservatore senza parole. Ecco, dunque, che egli combina oro e vetro ed utilizza in larga misura gli smalti colorati preferendoli molte volte alle pietre preziose: questo non significa l'esclusione o la preferenza di una cosa piuttosto che un'altra, ma che l'arte e l'alta oreficeria iniziano ad incontrarsi anche sul mercato. La tradizione e le tecniche iniziano a fondersi con filosofie e pensieri legati alla bellezza e all'utilità, alla ricerca di nuovi materiali e a quella dell'opera d'arte che è tale in quanto costruita secondo una serie di fattori che la rendono significativa.

Lalique e gli altri maestri che vissero a cavallo tra XVIII e XIX secolo posero le basi per il gioiello d'autore, sculture in miniatura ricche di insoliti virtuosismi.

Contemporaneamente allo sviluppo del raffinato gioiello Art Nouveau si diffusero anche realtà e forme più legate alla tradizione, in cui il diamante è principe indiscusso. Autori di questi gioielli d'alta manifattura – ma tuttavia di scarsa originalità – furono Cartier, Boucheron, Asprey, Black Starr, Frost e Bulgari, i quali si imposero sul mercato europeo e furono in grado di affermarsi come produttori di oreficeria d'alta moda. Ma il periodo più florido per il gioiello d'autore si verificò a partire dagli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale e pose le basi per una tradizione che prosegue tutt'ora, grazie ad esempi di artisti di fama mondiale come Damien Hirst e Jeff Koons (figg. 67-68), naturale evoluzione del fenomeno, oggi più legato al mercato e all'immagine che ad altro. Come già detto, le Avanguardie storiche occupano un posto centrale nella ricerca operata dagli artisti nel forgiare queste opere d'arte in miniatura: ognuno di loro riflette la propria poetica nell'oro.



Fig. 67 – Damien Hirst, *Pillow Ring*, since 2005, oro giallo, ed. limitata in 25 pezzi, The Cathedral Collection.

Fig. 68 – Jeff Koons, *Rabbit Pendant Necklace*, 2005 – 2009, platino, Collezione Diane Venet.

È il caso di Lucio Fontana, che traspone i suoi *Concetti Spaziali* in anelli e ciondoli di varie misure e diversi materiali: l'artista buca la tela aurea, agisce su di essa esattamente come era solito fare sulla fibra intrecciata, creando nuovi piani e gioielli dal design unico e inconfondibile. Al loro interno è insita la firma dell'artista, i dettagli che li rendono inconfondibilmente legati a lui e alla sua produzione artistica su più grande scala (figg. 69-70). Anche Pablo Picasso si cimentò nell'oreficeria. Realizzò, durante gli ultimi anni della sua vita, una serie di pendenti – circa 30 in totale – in lamina aurea e dalle bizzarre forme, aventi come soggetto principale il viso. Un viso reso nelle linee essenziali, secondo lo stile tipico degli ultimi anni dell'artista, che un po' si avvicina al suo ultimo autoritratto: è chiaro che in questi ciondoli si riverbera la sua passione per le maschere africane e il suo voler contrastare la morte imminente, reinventandosi ogni giorno

e tentando di sfuggirgli, combinando l'aspetto ludico delle forme semplici all'eternità dell'oro (figg. 71-72).



Fig. 69 – Lucio Fontana, *Ellisse Concetto Spaziale*, 1967, bracciale, argento e smalto rosa, Ed. 5/ 150, Collezione Diane Venet.

Fig. 70 – Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, spilla, pezzo unico, Collezione Diane Venet.



Fig. 71 – Pablo Picasso, *Visage Rond*, 1972, spilla, oro giallo, Ed. 16/ 20, Collezione Diane Venet.

Fig. 72 – Pablo Picasso, *Trèfle*, 1972, spilla, oro giallo, Ed. Francoise Hugo, Collezione Diane Venet.

Picasso creò diversi gioielli per le donne che incrociarono il suo cammino: uno dei casi più celebri è quello degli orecchini in avorio realizzati per Frida Kahlo. Tra i suoi monili più interessanti, sia per tecnica che per la storia ad essi connessa, spicca l'anello che l'artista regalò a Dora Maar, sua amante e musa. Si tratta di un anello ovale di grandi dimensioni con un ritratto in miniatura realizzato a inchiostro e matita, con predominanza di colori complementari quali giallo/blu e rosso/verde, incorniciato da motivi floreali in metallo smaltato, nei toni del rosa e dell'azzurro. Questa meraviglia rimase nella collezione privata della fotografa francese fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1997. L'anello le fu donato da Picasso come pegno d'amore, al fine di farsi perdonare per una furiosa lite scoppiata tra i due sulle rive della Senna. E' stato battuto all'asta da Sotheby's nel Giugno 2017 per un totale di 665.912 € (fig. 73).



Fig. 73 – Pablo Picasso, *Anello con ritratto di Dora Maar*, oro, smalto, china e matita, Collezione Privata.

La ricerca operata nella creazione del gioiello d'artista esula da qualsiasi differenza di movimento o di stile. Quando si parla di questa categoria di oggetti preziosi ci si avvicina alla dimensione più intima dell'artista, veicolo di concetti e messaggi importanti. È

curioso osservare attentamente come vengano scelti i materiali, i soggetti e le forme a seconda dell'artista che

li ha creati: in questo senso è singolare l'esempio della collana realizzata da Giuseppe Penone, il più giovane tra gli artisti dell'Arte Povera. La sua empatia nei confronti della natura si esprime qui in tutta la sua potenza e, non a caso, il gioiello si chiama *Foglia* (fig. 74). È una composizione semplice: un ramo su cui poggia una foglia che custodisce l'impronta della natura e ne diventa sinonimo, ne incarna l'aspetto e custodisce in sé, allo stesso tempo, anche le simbologie insite nella foglia oro intesa come materiale privilegiato per esprimere la luce divina. Il suo riferimento arriva dritto al bersaglio con pochi semplici dettagli. La natura è preziosa.



Fig. 74 – Giuseppe Penone, *Foglia*, 2011, oro giallo, Collezione Diane Venet.

Dal quadro al gioiello

Il gioiello d'autore ha segnato un'epoca e ha permesso agli artisti di sperimentare canali d'espressione nuovi e singolari, di comunicare i propri concetti in piccole dimensioni, avvicinandosi all'intimità del pensiero, al gioiello apotropaico e simbolico, non solo ornamento per il corpo. Un'altra delle caratteristiche di questa evoluzione operata dagli artisti nella concezione del gioiello, è stata tutta quella serie di casi in cui si assiste alla trasformazione di elementi tratti dai quadri in oggetti tridimensionali, sculture in miniatura da indossare e sfoggiare in tutto il loro splendore. Questo accadde a Salvador Dalì, a Giorgio De Chirico, a Lucio Fontana, a Man Ray e a moltissimi altri. Si assiste ad una traslazione formale, da bidimensionale a tridimensionale, nella creazione di gioie dai significati profondi. Proprio nei casi citati c'è un collegamento di simboli e intime confessioni spirituali espresse nell'oro, nelle gemme e nelle tipologie di monile scelte dagli artisti. Il più famoso esempio è senza dubbio quello di Salvador Dalì: amante del lusso e dello sfarzo non perse occasione di disegnare straordinari gioielli partendo direttamente dalle forme surrealiste dei suoi quadri; famosissima è la coppia di preziosi realizzati per sua moglie Gala e ispirati a due sue celebri opere. Si tratta de *Le labbra di rubini* e *L'occhio del tempo* (figg. 75-76), riferiti chiaramente al *Mae Sofà* (1937) e a *La persistenza della memoria* (1931).

Questi due meravigliosi gioielli, insieme ad un terzo denominato *Mano foglia con venature* (1949) sono stati immortalati tutti insieme in un'unica foto (fig. 77), indossati come prolungamento del corpo, sostituzione della

carne con l'oro, inserimento di significati nascosti nel viso.



Fig. 75 – Salvador Dalí, *Ruby lips*, 1949, oro, rubini e perle, Fondazione Gala – Salvador Dalí.

Fig. 76 – Salvador Dalí, *The eye of time*, 1949, platino, rubino e diamanti con meccanismo d'orologio Movado 50 SP, Fondazione Gala – Salvador Dalí.

Come Dalì stesso afferma, la sua è stata una trasformazione in oggetti tangibili di concetti poetici e filosofici connessi all'uomo e al tempo. In particolare, il suo voler ricordare che l'uomo non può cambiare il suo tempo o sfuggirgli, poiché l'occhio vede sia presente che futuro; o, ancora, nelle sue *Labbra di Rubini* prende vita la radicata metafora utilizzata dai poeti che, fin dai tempi dei tempi, sono sempre stati soliti descrivere la bocca umana, soprattutto quella femminile, paragonando le labbra al rubino e i denti alle perle. L'artista tramuta le parole in realtà, in qualcosa che può far parte del quotidiano e che ne sia espressione sublime, disegnandone le forme e delegando maestri orafi alla realizzazione di questi monili dal valore inestimabile².



Fig. 77 – I gioielli di Dalì indossati contemporaneamente.

Oltre ai gioielli in cui sono evidenti le sfumature surreali che evocano elementi naturalistici antropomorfizzati – come per esempio nel caso delle *Mani-Foglia*, in cui per l'appunto le mani hanno forma di foglia e le venature della foglia sono assunte per similitudine alle vene del corpo e, al contempo, l'oro diviene metafora della pelle

– Dalì spesso si ispira anche a temi e simboli della religione cristiana. Basta un solo

sguardo alle sue preziose ed elaborate croci per cogliere riferimenti espliciti, talvolta allo splendore divino, talvolta alla passione, a seconda di come l'artista decide

di combinare i materiali e i loro colori. In *The gold cube cross* (fig. 78), per esempio, sei cubi perfetti in oro satinato compongono e scompongono la croce dalla quale, come in una esplosione di luce, si dipartono molteplici raggi tempestati di diamanti, sinonimi dello splendore di Cristo di cui il diamante è la pietra per eccellenza.

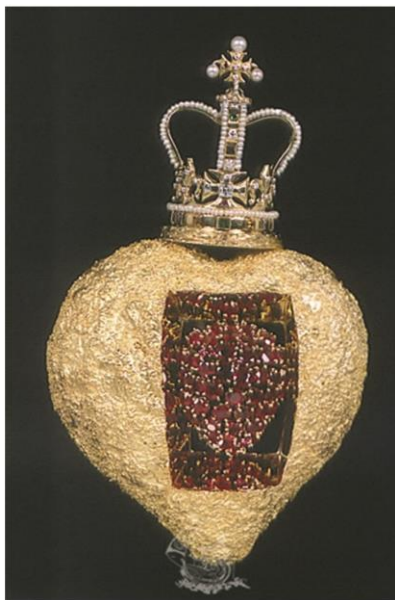
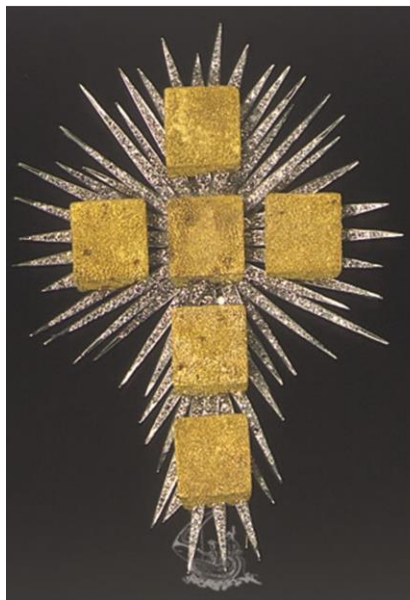


Fig. 78 – Salvador Dalí, *The gold cube cross*, 1959, oro, diamanti, platino, Fondazione Gala – Salvador Dalí.

Fig. 79 – Salvador Dalí, *The Royal Heart*, 1953, oro e pietre preziose con meccanismo pulsante, Fondazione Gala – Salvador Dalí.

Gli interventi di Dalí sono studiati nel dettaglio, non solo nella forma ma anche nell'accostamento degli insiemi e, spesso, inserisce meccanismi funzionanti al loro interno: *The royal heart* (fig. 79) è un vero e proprio cuore pulsante, prima fra le sue opere in movimento, realizzato per

l'incoronazione della Regina Elisabetta II che si svolse il 2 giugno 1953. Il cuore d'oro massiccio è aperto, come se una breccia lo solcasse, e da lì si intravedono i rubini che sono l'elemento pulsante della composizione.

The pulsating rubies represent the queen, whose heart constantly beat for her people. The heart of virgin gold symbolize the people, sheltering and protecting they're ruler³.

Il Cuore di Dalì è una matrisca di significati. Esso è d'oro puro, e simboleggia il popolo; racchiude e protegge i rubini, che identificano a loro volta il cuore pulsante della regina nei confronti e negli interessi della sua gente. Una sorta di concatenazione mistica di simbologie, accentuata anche dall'indicativa scelta delle gemme: Dalì include nel cuore rubini, zaffiri, smeraldi, acquamarina, ametista, diamanti e perle, tutte gemme connesse alla Vergine e alle Virtù Teologali, simbolo della accurata corrispondenza di richiami anche alle tradizioni più antiche e spirituali.

Salvador Dalì, come accennato, non è stato l'unico ad operare in questi termini. Un esempio tutto italiano è stato Giorgio De Chirico, il cui legame con il gioiello è così poco conosciuto quanto importante. L'artista collaborò con le più grandi riviste di moda, Harper's Bazaar e Vogue, realizzando per loro illustrazioni e copertine fino al 1937. Tra queste ne spicca una eseguita per Vogue (fig. 80) in cui campeggiano, come soggetti della composizione, elaborate gioie ed un lungo filo di perle disposte sul comò di una stanza da letto. Forse la sua musa fu sua moglie, la quale era solito ritrarre proprio ornata da un lungo filo di perle; ad ogni buon conto, il sodalizio con l'alta moda si interruppe ben presto e De Chirico si allon-

tanò da quel mondo patinato, profondamente deluso da ciò che aveva incontrato e sperimentato. Nelle sue *Memorie* (p. 160) contesta aspramente:

Alcune riviste tra cui *Vogue* e *Harper's Bazaar* mi chiesero illustrazioni ed io ne feci, ma devo confessare che gli ambienti di quelle riviste, così come altri ambienti ove fermentava lo snobismo dell'eleganza americana, mi sono risultati addirittura antipatici, poiché vi ho osservato una tale stupidità, una tale ignoranza, una tale malevolenza, un tale cinismo, come anche una tale mascherata volgarità che, in confronto, l'ultimo lazzarone napoletano, ladro e ruffiano, mi sembra un genio, un gentiluomo ed un santo⁴.

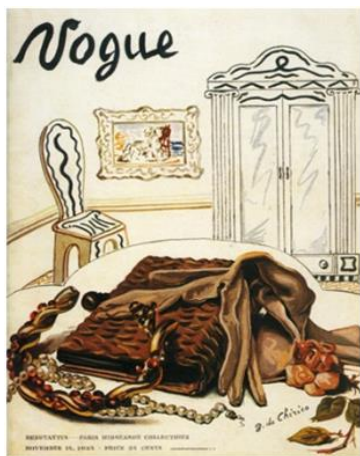


Fig. 80 – Giorgio De Chirico, Copertina *Vogue*, 15 Novembre 1935.

De Chirico parla di un ambiente che non è alla sua altezza, un insieme di luci e sfavillii che non gli appartiene. Il suo primo approccio con il gioiello non fu dunque dei più felici e, anzi, lo portò a considerare sempre meno la possibilità di proseguire una ricerca nel campo della scultura aurea. Per questi motivi il cammino verso una concezione di gioiello legata al simbolo, all'interiorità e al pensiero filosofico fu lungo e tortuoso:

dal canto suo l'artista non esprimeva né amore né odio nei confronti delle gioie preziose, trattandole come mero oggetto della rappresentazione, come elemento neutro da inserire nei suoi dipinti.

La storia dei gioielli di Giorgio De Chirico ha inizio quando l'artista si rese conto della differenza tra gioiello da

indossare quotidianamente e gioiello simbolo, intriso di antiche tradizioni, memoria, ricerca formale. Quando questo avvenne, iniziò a forgiare piccoli gioielli con forme spesso tratte dai suoi quadri; destinò le creazioni artigianali alla cerchia ristretta della famiglia e degli amici ma realizzò anche alcuni gioielli in tiratura limitata destinati ad un mercato più ampio. Molti di questi esemplari sono stati realizzati con la tecnica della cera persa: il maestro disegnava il gioiello, ne tracciava le forme e sceglieva i colori e i materiali, per poi consegnare tutto nelle mani di un artigiano esperto che potesse tradurre in tridimensione queste sue piccole sculture dai volti ovali e piatti, i busti sovradimensionati, le gambe sproporzionate. Proprio come sulle sue tele.

Esempio emblematico di questo suo nuovo sodalizio con l'oreficeria è la spilla *Manichini* ispirata al suo dipinto *Ettore e Andromaca* (figg. 81-82).

Basta un solo sguardo per poter affermare che la spilla è la traduzione volumetrica dei personaggi del suo dipinto: De Chirico semplifica le forme e i colori per motivi legati alla lavorazione del metallo, sceglie gli smalti che utilizzerà, sostituisce le giunture dei corpi con piccole e luminose pietre preziose disposte a mo' di bottoni. L'effetto finale è quello di uno specchio in cui si riverbera la coppia in metallo. La maggior parte dei monili da lui creati nel periodo in cui visse a Roma avrà come temi preponderanti il passato, il mito, la tragedia greca, i poemi cavallereschi, eco del mondo classico che gli si offre dinanzi agli occhi sotto forma di spunti ed esempi ad ogni angolo della città.

Il nuovo linguaggio si accompagna ad una profonda riflessione sull'importanza della materia cromatica che

l'artista sviluppa proprio in quegli anni. Come afferma la Misiano

Il Maestro elabora il cosiddetto 'olio emplastico', una pasta cromatica trasparente e vischiosa, ottenuta studiando i ricettari francesi del Settecento e del primo Ottocento. Quest'olio, asciugando istantaneamente senza perdere di trasparenza, consentiva di sovrapporre molto velocemente le pennellate, che risultavano simili a pezzi di vetro accostati gli uni sugli altri. Sulla "bella materia" il Maestro disserta a lungo nei suoi scritti, costruendo su di essa, perlacea o incandescente, un'impalcatura narrativa e iconografica che contiene in nuce l'idea del gioiello, o piuttosto il senso della preziosità intesa come categoria dello spirito. Così il gioiello, oggetto unico e sommamente desiderabile, può considerarsi il tassello che completa, a mio avviso, il grandioso puzzle del 'barocco de-chirichiano'. Che cosa, più dell'oro e delle gemme preziose, avrebbe potuto tradurre e quasi perfezionare la "bella pittura"? E ancora, mescolando gli ingredienti, l'artista intende creare la materia, la 'polpa di colore', come un alchimista che ricerca la pietra filosofale, che insegue l'oro, agente di trasmutazione universale per penetrare gli enigmi della natura. (...) Anche il Maestro nel Discorso sulla materia pittorica paragona la sostanza cromatica all'oro: "Quest'emulsione era già la materia fisica del quadro, ma ancora allo stato liquido, come l'oro è liquido prima di essere trasformato in un oggetto o il cristallo prima di diventare una coppa o un boccale." "La materia della pittura dev'essere bella interamente, dalla superficie fino in fondo, come un oggetto d'oro e non soltanto alla superficie come un oggetto dorato"⁵.

Ecco dunque che, oltre ad un avvicinamento dell'artista al gioiello si verifica uno studio del materiale pittorico e della pittura stessa, che viene paragonata ad un gioiello perfetto in tutte le sue parti. In buona sostanza, si può affermare che, in fondo, De Chirico non fu così indifferente come voleva far credere nei confronti del gioiello ma che, al contrario, per buona parte della sua carriera vi fu legato da un filo invisibile, inconscio, fortissimo.



Fig. 81 – Giorgio De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1924, olio su tela (90 x 60 cm), Collezione Privata.

Fig. 82 – Giorgio De Chirico, *Spilla Manichini (Ettore e Andromaca)*, 1955-60, oro, smeraldi, brillanti, firmata sul retro a sx: G. de Chirico.

Il fenomeno del gioiello d'autore ha, come si è visto, numerosi risvolti e connessioni con la pittura. Anche nel contemporaneo si hanno esempi di questo tipo: uno dei più significativi è quello di Buccellati, noto marchio italiano dell'alta oreficeria fin dal 1919. Nel 2015 l'azienda ha lanciato *The Art Project*, una serie di soli cinque objets d'art nati dalla creatività di Andrea e Lucrezia Buccellati, ispirati ai dettagli di alcuni quadri impressionisti e post-impressionisti.



Fig. 83 – Claude Monet, *Tempesta a Belle – Ile*, 1886, olio su tela, Museo D'Orsay, Parigi e orecchini Buccellati, 2015.

Fig. 84 – Odilon Redon, *La caduta di Fetonte*, pastello, Collezione Privata e orecchini Buccellati, 2015.

I gioielli, capolavori di luce e sfarzo, sono stati esposti presso la boutique Buccellati di New York accanto ai quadri di riferimento affinché si potesse vedere e riconoscere il dettaglio estrapolato da ciascun dipinto e reso tridimensionale, decorativo, pronto per essere indossato. Il progetto, ha reso possibile portare con sé le onde di Monet, i sogni di Redon, i fiori di Bonnard in meravigliosi

esemplari di altissima oreficeria, opere d'arte dal valore inestimabile. Un altro esempio, questo, di come la pittura possa essere reinterpretata grazie a oro e pietre preziose partendo da spunti precisi: la schiuma provocata dall'infrangersi delle onde sugli scogli, l'eterea bellezza delle nubi colorate, le pennellate dense e veloci (figg. 83-84).

Il gioiello e il corpo: luci dentro l'obbiettivo

Il gioiello sta sul corpo come il quadro sta sulla parete. Esso è un prolungamento della nostra personalità, del nostro essere. Senza ombra di dubbio può essere esposto anche nei musei, ma è sulla nostra pelle che esso incarna tutta la sua essenza. Per questo il nostro corpo si fonde con il gioiello e diviene naturale espositore, neutra parete rosea. In questo viaggio nei labirintici meandri del gioiello ho finora avuto modo di parlare dell'oro, delle gemme e del loro splendore, di come il gioiello sia talvolta centrale nel quadro, delle volte in cui si verifica una trasformazione. Protagonisti di questa analisi sono stati anche i medium che permettono al gioiello di divenir segno, deittico, luce.

Anche la fotografia rientra tra questi: il gioiello viene bloccato nel tempo in uno scatto e gioca con la pelle del corpo e con la pellicola, catturando la luce ed emanandone un riflesso amplificato dai suoi bianchi accecanti che si accostano alle zone più scure, in penombra, scandendo i piani della composizione.



Fig. 85 – Man Ray, *Ritratto di Catherine Deneuve*, 1968, National Portrait Gallery, Londra.

Fotografare il gioiello non è cosa semplice né da tutti affrontata; ma è proprio dentro l'obiettivo che il corpo si trasforma in nuda superficie che viene esaltata – o an-

nullata – dal gioiello. La fotografia contemporanea del gioiello nasce grazie alle foto d'alta moda scattate a partire dal 1913 circa da Adolph De Meyer per Vogue: fu lui a immortalare per primo, insieme agli abiti di haute couture, anche le preziose sculture in miniatura. I primi servizi gli furono commissionati da Condé Nast come esperimento per Vogue e dovevano ritrarre aristocratici e modelle nei loro abiti usuali⁶. Un altro esponente dell'arte del Novecento che più volte inserì il gioiello nei suoi scatti è stato Man Ray: sono tante le donne da lui immortalate con gioie e monili dalle varie forme, proprio come in uno dei ritratti di Catherine Deneuve, in cui la meravigliosa attrice indossa dei grandi orecchini elicotici in metallo placcato oro, realizzati dallo stesso Man Ray e attualmente presso la collezione di Diane Venet. I pendenti paiono girare su loro stessi e sono protagonisti del ritratto tanto quanto la Deneuve, in uno scambio di presenza costante (fig. 85).

In Italia il fotografo-artista che si occupò di fissare e rendere immortali le opere e l'operato – cioè il processo di creazione – di numerosi artisti è stato Ugo Mulas. Il maestro si occupò di fotografare l'arte, fosse essa scultura, pittura o gioiello. Un arduo compito che lo costrinse a misurarsi con soggetti e situazioni diverse che nessuno meglio di lui avrebbe potuto affrontare: non solo Mulas era un grande fotografo, ma era anche dotato di una sensibilità unica nel cercare e scovare il punto di vista migliore per rendere eterna un'opera nella memoria collettiva. Il compito del fotografo d'arte è "raccontare il gesto di chi vedrà; lo anticipa o (...) lo sostituisce"⁷ e Mulas si fa meravigliosamente carico di questa responsabilità, ottenendo risultati eccezionali.

Nel corso della sua carriera sono stati numerosi i casi in cui si ritrovò a dover fotografare il gioiello: come lui stesso afferma, non ama molto questo tipo di soggetto poiché lo considera un limite per la donna, un'assegnazione di ruolo scomoda e privante. Tuttavia, le foto che scatta per i diversi artisti catturano gli sguardi e rendono il gioiello protagonista sul corpo proprio come accade per un quadro su una parete bianca. Mulas predilige il bianco e il nero per questa categoria di opere d'arte, tratta il gioiello come tratterebbe la scultura di grandi dimensioni; il corpo assume significati differenti a seconda del messaggio da comunicare.

Nel 1968 realizza gli scatti per i gioielli di Pietro Consagra (figg. 86-87), definiti dall'autore stesso come elementi ironici, appartenenti alla sfera del gioco: l'oro gioca con il viso, ne copre alcune parti, ne svela delle altre, in un continuo vedo-non vedo che ricorda il volto velato. Lo scultore ingabbia gli occhi della donna con fili d'oro che metaforicamente simboleggiano una prigionia con vista sul mondo; è quasi immediata la sensazione che le perline scure inserite in maniera irregolare su questi fili d'oro ricordino le lacrime silenziose che alcune donne, costrette a vivere in condizioni limitanti e dolorose, versano sotto i veli che accompagnano la loro vita, siano essi di stoffa o di paure.

L'elemento tubolare con il quale termina il gioiello evoca il morso del cavallo e simboleggia la frustrazione e la sottomissione in cui molte donne sono state imprigionate nel corso dei secoli. C'è un insieme di pathos e di ambigua bellezza che Mulas interpreta magistralmente in questi scatti, perfetti ed estremamente significanti.

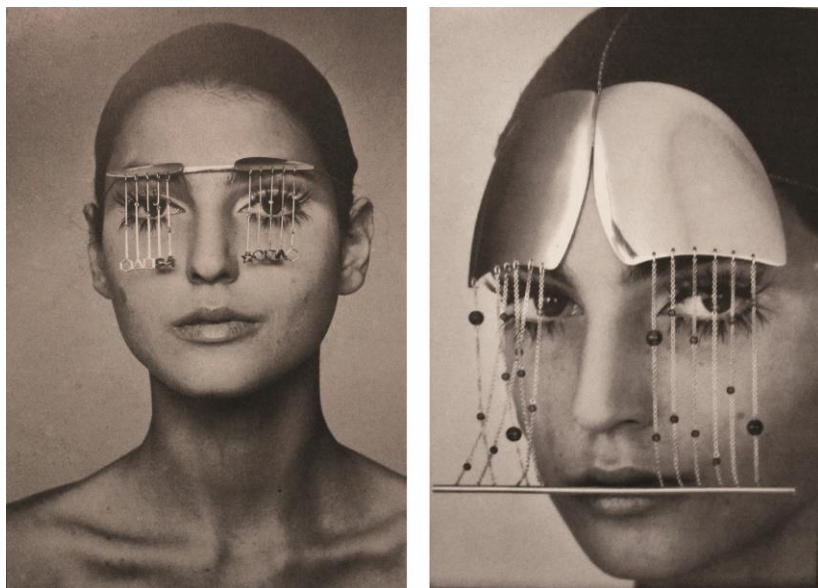


Fig. 86/ 87 – Ugo Mulas, *Gioiello di Pietro Consagra*, 1968.

Il 1968 è stato un anno particolare per Ugo Mulas, il quale incontra anche Giancarlo Montebello, forte personalità del mondo dell'arte che un anno prima aveva avviato un laboratorio di metallurgia al servizio degli artisti, nel centro di Milano. Subito dopo, con la sigla GEM, Montebello decise di diventare editore di gioielli d'artista e iniziò a lavorare con grandi nomi come Fontana, Cesar, Niki de Saint Phalle e, tra gli altri, anche i fratelli Pomodoro e Amalia Del Ponte. Il connubio tra Mulas e GEM dà modo a Montebello di vedere il gioiello da una posizione distaccata in tutta la sua relatività⁸ dal 1967 al 1978.

Pochi anni dopo, nel 1970, Ugo Mulas realizza un servizio fotografico per Arnaldo Pomodoro e le sue creazioni. Ma come lui stesso afferma, questa collaborazione diviene

occasione per sperimentare anche un nuovo approccio al nudo:

(...) lo avevo in mente di fare una specie di studio accademico sul nudo, cioè di vedere come poter risolvere certi problemi: la posa, l'illuminazione del corpo; perché è molto difficile fare delle foto di nudo che non siano banali e urtanti per una ostentazione esibizionistica.

Non volevo fare dei nudi casti, nei quali non si vedessero i peli, o anche i pori della pelle; tutte queste cose danno consistenza, danno realtà al nudo e sono importanti. Volevo però per una prima volta provare a inserire nel rettangolo o quadrato che le due macchine fotografiche che io ho usato, la Hasselblad e la Nikon, mettono a disposizione, un corpo femminile, che cosa questo corpo poteva suggerirmi, quali emozioni nuove, perché raramente si contempla a lungo un corpo o un nudo come invece si contempla una faccia. (...)

Avendo come modella una ragazza negra è stato inevitabile pensare a certi legni della scultura negra, dove il corpo viene così stilizzato e le cosce per esempio ingigantite che fanno da base spesso alla scultura. Cose che poi sono state riprese dagli artisti all'inizio del secolo fra cui Brancusi, Modigliani ecc. Quindi c'è un po' anche questo ricordo ma non sempre. In altri casi le foto non hanno nessun riferimento di questo tipo⁹.

In effetti, le foto sono totale espressione di questa sua riflessione sul corpo e sul gioco tra gioiello e pelle, sulla relazione che si costruisce tra artista, opera, modella e macchina fotografica. La ragazza scelta per indossare i gioielli di Arnaldo Pomodoro ha la pelle scura come l'ebano e forme morbide, tutti elementi che permetteranno al fotografo di studiare il nudo e di renderlo una base perfetta per porre in risalto le geometrie del gioiello, le sue protuberanze, la sua luce forte e invadente (fig. 88-89).



Fig. 88/89 – Ugo Mulas, *Gioielli di Arnaldo Pomodoro*, 1970, stampa alla gelatina d'argento.

Il gioiello dialoga con il corpo e la luce gioca a favore del metallo, rendendolo soggetto primario degli scatti, facendo in modo che sia lui la prima cosa a colpire l'occhio dell'osservatore. Ma la maestria di Mulas fa sì che, dopo essere stati colpiti dal gioiello – vera e propria scultura forgiata secondo l'inconfondibile stile di Pomodoro – il nostro occhio possa indagare la superficie su cui posa, la pelle che lo ospita, le forme che contribuisce ad illuminare in tutta la loro tenerezza. Dunque, giocando con il gioiello e con la luce che esso emana, il fotografo dell'arte ci invita a raggiungere due piani di visione differenti, ma entrambi sublimi e armoniosamente collegati.

Anche per Amalia Del Ponte realizzò una serie di scatti che ritraevano i suoi gioielli, ispirati alle realtà industriali e ai loro materiali; vengono messe in primo piano anche porzioni di corpo come le mani e i polsi. Questi frammenti di carne e metallo si avviluppano l'un l'altro, si completano. Il gioiello diviene quasi prosecuzione del corpo e quest'ultimo lo sostiene, lo mostra, lo accompagna a sua volta (figg. 90-91).



Fig. 90/ 91 – Ugo Mulas, Gioielli di Amalia del Ponte, GEM Milano.

Anche qui, come nelle fotografie per Pomodoro, Mulas si diverte con le luci e le ombre, adattandosi ai materiali e alle forme compositive, rendendo possibile una visione del gioiello oggettiva, bilanciata, chiara e semplice. Semplice perché è semplice il dialogo tra la pelle e l'oro, in costante equilibrio sul filo dell'armonia.

Gli orecchini di Peggy Guggenheim come simbolo del collezionismo femminile

Il gioiello, come si è avuto modo di notare, è pur sempre un segno per chi lo indossa: a seconda del caso, esso diviene un veicolo della manifestazione della personalità del suo possessore o di un messaggio di affermazione della sua individualità. Ovviamente, spesso è puro ornamento e vezzo prevalentemente femminile, un modo di porre al centro dell'attenzione l'io nella società in cui viviamo. Il Novecento ha visto la nascita di nuove frontiere dell'oreficeria e sono molte le collezioni rosa che ne ospitano numerosi esemplari. Mi riferisco alle collezioniste donne, tra cui la figura più emblematica è stata senza dubbio Peggy Guggenheim, la ricca ereditiera che fece della sua vita un investimento continuo nel mondo dell'arte. Peggy amava i gioielli, in particolar modo gli orecchini; ne era talmente affascinata da possederne modelli da tutto il mondo, in quantità tale da poter essere considerata una vera e propria collezione privata che era solita mostrare a poche strette persone e che custodiva nella sua camera da letto del Palazzo Venier dei Leoni a Venezia. Gli orecchini, che come lei stessa afferma nella sua autobiografia¹⁰, erano circa un centinaio, trovavano posto sulle pareti della stanza: dalle foto d'epoca che immortalano l'appartamento è possibile avere un'idea della varietà di tipologie di cui si componeva questa straordinaria collezione.

Questa sua attitudine a collezionare orecchini di varie fogge e modelli pose le basi per uno degli avvenimenti più curiosi nella vita di questo personaggio eccentrico e singolare. Nel 1938 la Guggenheim fece esporre nella sua galleria il surrealista Yves Tanguy, con il quale aveva

una relazione; l'artista confezionò per lei due orecchini ovali, con all'interno miniature ad olio nei toni del rosa.

Ero ancora amica di Tanguy e lo vedevo spesso. Una volta mi fece un paio di piccoli orecchini ed ero così ansiosa di provarli che non potei aspettare che il colore si fosse seccato e così ne rovinai uno. Tanguy, però, me ne fece un altro, e siccome il primo era rosa, pensai che sarebbe stato più divertente se fossero stati di colori diversi e così glielo feci fare blu.¹¹

La Guggenheim entrava così in possesso dell'unico gioiello realizzato da Tanguy (fig. 92) nel corso della sua carriera, un autentico gioiello d'autore. Ma non era l'unico paio d'orecchini speciali che custodiva orgogliosamente; nella sua collezione figuravano tre paia d'orecchini di Calder, due in argento e uno in ottone. Andava fiera di poter essere l'unica ad avere non solo un letto ma anche un paio di orecchini di Calder confezionati dagli scarti dello stesso letto in argento. Il dono che l'artista fece a questo straordinario personaggio dell'arte contemporanea era una cosa tipicamente personale, in linea con tutta la sua produzione: gli orecchini sono dei *mobile*, proprio come altre sculture di grandi dimensioni, e girano su se stessi, si muovono a seconda del movimento del corpo (fig. 93).



Fig. 92 – Yves Tanguy, *Orecchini per Peggy Guggenheim*, 1938, oro, perle e olio su conchiglia (dipinto su conchiglia con montature in oro e argento), Collezione Peggy Guggenheim.

Fig. 93 – Alexander Calder, *Orecchini mobile*, argento, Collezione Peggy Guggenheim.

Questo suo amore incondizionato per l'arte, lontano da qualsivoglia attrito o divisione, la portò a pensare di presentarsi all'inaugurazione di *Art Of This Century*, la galleria aperta a New York nel 1942, indossando entrambe gli orecchini contemporaneamente. Il suo gesto avrebbe significato una cosa ben precisa: che lei non aveva alcun tipo di preferenza nell'arte e che amava allo stesso modo i surrealisti e gli astrattisti.

La sera dell'inaugurazione, il 20 ottobre 1942, vendemmo i biglietti a un dollaro ciascuno, e il ricavato andò alla Croce Rossa Americana. (...) Mi ero fatta fare apposta un vestito da sera bianco ed indossai uno degli orecchini fattimi da Tanguy, ed uno fatto da Calder, per dimostrare la mia imparzialità tra surrealisti e astrattisti¹².

Immaginando la Guggenheim con indosso entrambe gli orecchini (fig. 94) si ha l'impressione di avere dinanzi ai nostri occhi una sintesi perfetta: lei, magnate dell'arte e grande figura promotrice della scena contemporanea, sfoggia due diversi tipi di gioielli d'autore. Essi sono,



Fig. 94 – Peggy Guggenheim indossa gli orecchini di Tanguy.

d'altra parte, espressione non solo di due movimenti diversi, ma anche un esempio di tecniche e materiali completamente differenti: materiale povero e pittura quelli di Tanguy, argento il paio di Calder.

C'è inoltre un'altra cosa da ricordare: i due doni sono simbolo della individualità dei due artisti e della loro personalità.

Tanguy confeziona un unicum nella sua carriera – poiché l'oreficeria non era suo ambito – e infatti i suoi orecchini sono quadri in miniatura, ciò che si intende per gioiello d'autore in senso stretto. Il paio di Calder è invece frutto di un'esperienza diversa, della maestria di un artista che da sempre lavora con il metallo, lo batte, lo gira, lo rende ancor più luminoso, e che fa della sua intera carriera un percorso di ricerca formale, la quale si riflette anche nella creazione di questi vistosi monili del colore della luna. Il gioiello assume quindi una valenza plurima, diviene un surplus di significati intrinseci e lega indissolubilmente tre persone, facendo confluire in un corpo solo due visioni apparentemente distanti del mondo.

Come Peggy anche altre donne sono state e sono tutt'ora protagoniste del collezionismo di gioielli: in Italia ne è stata un esempio Palma Bucarelli, grande promotrice del gioiello d'artista italiano, ma una delle collezioni più corpose di gioielli d'autore è attualmente quella di

Diane Venet (fig. 95), composta da circa 200 esemplari realizzati da 75 artisti che sono stati esposti in mostra a New York, Miami, Atene ed altre numerose città.



È prevista per quest'anno (2017) un'esposizione anche a Parigi: la Venet, fiera della sua preziosissima collezione, sa bene che essa non può essere valutata in carati ma deve essere considerata come il risultato di una rete di incontri, come opere d'arte autonome, come esemplari unici nel loro genere. Il corposo insieme di gioielli è stato messo insieme da numerose collezioni private grazie all'attenta ricerca della Venet, che ha potuto conoscere il mondo

Fig. 95 – Diane Venet fotografata con uno dei pezzi della sua collezione, realizzato da Roberto Matta (oro e perle) e proveniente dalla Germana Matta Collection.

dell'arte fin dalla più tenera età grazie ad una famiglia di collezionisti da generazioni ed in particolare a suo padre, Jacques Segard, che per anni fu Presidente degli Amici del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi.

Ad ogni modo, nonostante esistano straordinarie storie di collezionismo legate al gioiello d'autore, la storia della Guggenheim e dei suoi orecchini rimane il simbolo per eccellenza di queste donne di forti intenti e dotate di un grande potere attrattivo, che furono – o che sono – ca-

paci di dedicare la vita intera al mondo dell'arte e di eliminare i confini tra artisti, movimenti, personalità. Peggy Guggenheim è stata, senza ombra di dubbio, una calamita naturale che riconobbe l'importanza del gioiello d'autore come opera d'arte autonoma, segno per la pagina corpo, intima connessione con l'artista.

Note

¹ Cfr. A. J. BLACK, cit., pp. 217-226.

² Cfr. S. DALÌ, *Study of his Art-in-Jewels*, a cura di L. Livingston, The Owen Cheatham Foundation New York, 1959, (ultima ristampa 1977).

³ Citaz. S. DALÌ, cit., Tav. XXVIII.

⁴ Citaz. Torelli 2012.

⁵ Citaz. S. MISIANO, *I gioielli di De Chirico: un'inaspettata scoperta*, in «*Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico n° 7-8*», Fondazione De Chirico, 2008, p. 399.

⁶ Cfr. www.vogue.it.

⁷ Citaz. P. CONSAGRA, U. MULAS, U. ECO, *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1973, p. 11.

⁸ Cfr. www.bomontebello.com.

⁹ Citaz. www.galleriadeltcembalo.it.

¹⁰ Cfr. P. GUGGENHEIM, *Una vita per l'arte*, pref. Vidal, G., intro Barr, A., Jr., Rizzoli, Ariccia, 1999, p. 362.

¹¹ Citaz. P. GUGGENHEIM, cit., p. 204.

¹² Citaz. P. GUGGENHEIM, cit., p. 285.

Bibliografia

C. ARNOBIO, *Tesoro delle gioie trattato curioso. Nel quale si dichiara brevemente le virtù, qualità e proprietà delle gioie*, Conzatti, Venezia, 1676.

F. BARBARANO, *Gioiello Spirituale del Cristiano, Formato con le preziosissime Gemme delle Virtù Teologali, cioè Carbonchio della Fede, Smeraldo della Speranza e Rubino della Carità*, Vicenza, 1650.

R. BARTHES, *Oeuvres complètes*, Edition du Seuil, Paris 1993-95, 3 voll., trad. It, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, G. Marrone (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2006, pp. 63-69.

E. BASSI, *Bartolomeo Veneto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, 1964 (edizione web).

M. C. BERGESIO, *Il gioiello segno e le donne collezioniste*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Editore S. p. a, Venezia, 2003, pp.143-151.

C. BERNARDINI, R. GRANDI, a cura di S. STAGNI, *Piccoli artefici: miniature e ritrattini dalle raccolte civiche*, Nuova Alfa, Bologna, 1991.

S. BERRICA, *Animali simbolici del cristianesimo: I volatili*, ebook pdf, 2009.

C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, *Storia dell'arte italiana 2*, Electa, Milano, 1990, pp. 253-283.

A. J. BLACK, *Storia dei gioielli*, Odoja, Bologna, 1973.

H. BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, SuhrKamp Verlag, Berlin, 2010, trad. it., *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.

G. BUCCO, *Donne e gioielli nella società ottocentesca*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Editore S. p. a, Venezia, 2003, pp. 27-44.

A. BUTLER, *Vite dei Padri, dei Martiri e degli altri santi tratti dagli atti originali e da' piu autentici monumenti con note storiche e critiche*, Tomo XVII, Giuseppe Battaglia Tipografo Editore, Venezia, 1825, pp. 9-19.

A. CAPPELLIERI, *Gioielli alla moda*, Corraini Edizioni, Mantova, 2016.

B. CAPPELLO, *Il gioiello nel sistema moda*, Skira, Milano, 2017.

S. CARRAI, *Simonetta, in Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Arti Grafiche Le Ciminiere, Catania, 2007, pp. 85-92.

C. CENNINI, F. BRUNELLO (a cura di), 1982 prima edizione, *Il libro dell'arte*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1998.

T. CHEVALIER, *La ragazza con l'orecchino di perla*, Neri Pozza Editore, 2002, p. 199.

P. CONSAGRA, U. MULAS, U. ECO, *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1973.

L. CORRAIN, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004.

L. CORRAIN, *Il velo dell'arte*, La Casa Usher, Firenze – Lucca, 2016.

P. COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, in «Between, III, 5», 2013, pp. 1 – 14.

M. D'AYALA VALVA, *Fondi oro nella pittura italiana dal Medioevo al Rinascimento*, Scala Group S. p. A, Firenze, 2011.

S. DALI, *A Study of his Art-in-Jewels*, a cura di L. LIVINGSTON, The Owen Cheatham Foundation New York, 1959 (ultima ristampa 1977).

B. DE RACHEWILTZ, *Il libro dei morti degli antichi egizi. Il papiro di Torino, II-I a.C.*, Edizioni Mediterranee, ebook, trad. 1986.

B. DE' MIRONI, *Gioiello spirituale del cristiano formato con le pretiosissime gemme delle virtu teologali cioe carbonchio della fede, smeraldo della speranza, e rubino della carita dal m.r.p.f. Francesco Barbarano*, Eredi di Francesco Grassi, Vicenza, 1651.

G. DIDI-HUBERMAN, *Ex-voto, image, organe, temps*, Edition Bayard, London, 2006, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.

U. ECO, *Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano, 2012.

G. T. FACCIN, *Jan Van Eyck*, Fabbri Editori, Milano, 1965.

G. T. FACCIN, *Petrus Christus*, Fabbri Editori, Milano, 1966.

R. FERRARIO, *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, Milano, 2010.

S. M. FERRAIOLI, *Rubens in Italia (1600-1608). La ritrattistica*, Associazione Culturale Finestre sull'Arte, Ebook, 2011.

S. FRANZON, *I gioielli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, anno 2, n° 1», Università degli Studi di Palermo, Palermo, Giugno 2011.

G. GIMMA, *Della storia naturale delle Gemme, delle Pietre, e di tutti i minerali, ovvero della Fisica Sotterranee di D. Giacinto Gimma, (....) divisa in libri VI o tomi II*, Stamperia di Gennaro Muzio, Napoli, 1730.

G. GIOTTI, *Rapporto tra oreficeria e fotografia d'autore*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Ficino Editore S. p. a, Venezia, 2003, pp. 85 – 91.

E. H. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the art of Reinassance*, Phaidon Press Ltd, London, 1972, trad. it. 1978, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

A. J. GREIMAS, *Del senso*, 2° edizione, Bompiani, Milano, 1984.

A. J. GREIMAS, *Semiotique figurative et semiotique plastique*, «Actes Semiotiques – Documents, 60», 1984, trad. it., *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, L. CORRAIN, M. VALENTI (a cura di), 1991, Esculapio, pp. 33-51.

M. GRASSO, *Alessandro Fei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol 46, ed. web ([http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-fei_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-fei_(Dizionario-Biografico)/))

P. GUGGENHEIM, *Una vita per l'arte*, pref. Vidal, G., intr. A. Jr. Barr, Rizzoli, Ariccia, 1999.

A. KETTENMANN, *Kahlo*, Taschen, Colonia, 1992.

L. KYBALOVA, O. HERBENOVÀ, M. LAMAROVÀ, *Enciclopedia illustrata del costume*, Artia, Praga, 1996 (quarta edizione del 1989, versione italiana stampata presso Fratelli Melita editori, La Spezia).

G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte de La Pictura di Gio Paolo Lomazzo Milanese Pittore, Diviso in sette libri, Ne' quali si contiene tutta la Theorica & la Practica d'essa pittura*, Milano, 1584.

R. LONGHI, *La Giuditta nel percorso di Caravaggio*, in «Paragone: mensile d'arte figurative e letteratura, 19», 1951, pp. 10-18.

S. MACIOCE, *Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Logart Press, Roma, 2007.

S. MALAGUZZI, *Oro, gemme e gioielli*, Electa, Milano, 2007.

M. MARGOZZI, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Electa, Milano, 2009.

L. MARIN, *Opacite de la peinture: Essais sur la representation au Quattrocento*, EHESS, 1989, trad. it., *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Lucca, 2012.

P. MELIS, *Il libro delle gemme. I lapidari di Marboldo di Rennes e Ildegarda di Bingens*, Il leone verde, Torino, 1998.

M. MERLEAU - PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Edition Gallimard, 1964, trad. it. *L'Occhio e lo Spirito*, SE Srl, Milano, 1989.

S. MISIANO, *I gioielli di De Chirico: un'inaspettata scoperta*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, n° 7-8», Fondazione De Chirico, 2008, pp. 393 - 411.

M. MOSCO, a cura di, *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, Giunti, Firenze, 2001.

L. NOVELLI, M. MASACCESI, *Ex-voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*, Santa Maria del Monte, Cesena, 1961.

O. PACT, *Van Eyck: Begründer der altniederländischen Malerei*, Munich, 1989, trad. it., *Van Eyck: i fondatori della pittura fiamminga*, Einaudi, Torino, 2013.

L. PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto: l'opera completa*, Centro Di, Firenze, 1997.

C. A. PATITUCCI, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai nostri giorni*, a cura di L. LENTI e D. L. BEMPORAD, atti del convegno (Valenza, 7-8 ottobre 2000), Venezia, Marsilio, 2001, p. 35.

C. PHILLIPS, *Jewelry From Antiquity to the Present*, Thames and Hudson Ltd, London, 1996, trad. it., *Gioielli. Breve storia dall'antichità ad oggi*, Skira, Milano, 2003.

R. PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2005, p. 207

A. POLI, *Il gioiello come scrittura per la pagina corpo*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passioni*, Marsilio Editore S. p. a, Venezia, 2003, pp. 101-107.

E. RICCOMINI, *La luce segreta di Vermeer*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2014.

C. RIPA, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Eredi di Giovanni Gigliotti, Roma, 1593, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, 5 voll., Stamperia di Piergiorgio Costantini, Perugia, 1764-67.

P. A. ROSSI, a cura di, *Ghāyat al Hakīm. Il fine del saggio dello pseudo Maslama al- Maḡrīfī*, Mimesis, Milano, 1999.

M. SCHAPIRO, *Parole e immagini: la lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche, Parma, 1985, pp. 37-50.

M. SCHAPIRO, *On some problems in the Semiotic of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, 1969, trad. it., *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 92-119.

V. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des tempe modernes*, Klincksieck, Parigi, 1993, trad. it., *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

V. STOICHITA, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books Ltd, London, 1995, trad. it., *Cieli in cornice: mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma, 2002.

M. TOMASSETTI, *Trafilatura*, Enciclopedia Italiana, 1937.

M. TRIPPUTI, *Ori e gemme: da ornamento prezioso a ex-voto*, in *Per grazia ricevuta*, a cura di P. MALAGRINO, Grafischena, Fasano di Brindisi, 2002, pp. 99-131.

D.VENET, *From Picasso to Jeff Koons. The artist as jeweler*, Skira, Milano, 2011.

P. VENTURELLI, *I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty*, in *Storia D'Italia. Annali 19: La Moda*, a cura di C. M. BELFANTI, F. GIUSBERTI, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003.

I. J. G. ZAPATA, *La corporazione degli orefici di Bologna e il culto a Sant'Eligio nel seicento*, in «Intrecci d'Arte, n°6», Bologna, 2017.

A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 1966, trad. it., *La rinascita del Paganesimo Antico: Contributi sulla Storia Culturale del Rinascimento Europeo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1980.

R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson Ltd, London, 1977, trad. it., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987.

Sitografia

www.fatimaronquillo.com/about/

www.saatchigallery.com/artists/maurizio_anzeri.htm

www.botteghestoriche.vicenza.it

http://www.treccani.it/enciclopedia/ex-voto_%28Universo-del-Corpo%29/

<http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/iconologia.html>

<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=30>

www.metmuseum.org/art/collection/search/459052

www.treccani.it/enciclopedia/trafilatura

<http://collections.vam.ac.uk/item/O16583/mrs-jane-small-formerly-mrs-portrait-miniature/>

<http://collections.vam.ac.uk/item/O82244/portrait-of-an-unknown-man-miniature-carriera-rosalba-giovanna/>

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1067812/eye-miniature-unknown/>

www.wga.hu/index1.html

[www.deadonna.it/2013/11/04/frida-kahlo-donna-della-sua-terra-dai-vestiti-ai - gioielli/](http://www.deadonna.it/2013/11/04/frida-kahlo-donna-della-sua-terra-dai-vestiti-ai-gioielli/)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-elyon-in-his-goldsmiths-workshop/a90f2403-fb27-420b-ae9d-5bd95850b780>

http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=79&Itemid=88

Marika Jessica Farina

<http://www.banrepcultural.org/muerte-barroca-explora/interna.php?cod=7>

<http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/articulos/muerte-barroca/monjas-coronadas-en-colombia>

www.manraytrust.com

www.ugomulas.org

www.galleriadelcembalo.it/ita/mulas/

<http://www.amaliadelponte.org/AmaliaDelPonte/gioielli.html>

<http://www.bomontebello.com/biografia-elisabetta-longari.php>

<http://dianevenet.com/collection/>

<http://www.bibbia.net/>

<https://www.salvador-dali.org/en/dali-foundation/>

<http://www.fondazionedechirico.org/opere/opera-su-carta/>

<http://www.fondazionedechirico.org/metafisica/metafisica-20072008/>

<http://it.buccellati.com/it/the-art-collection-project>

http://www.guggenheimvenice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=143&id_opera=540

www.britishmuseum.org

<http://www.vogue.it/news/encyclo/fotografia/m/obiettivo-sulla-moda>

http://www.corriere.it/esteri/17_giugno_13/va-all-asta-londra-l-anello-che-picasso-regalo-amante-dora-maar-22e36e34-4ffb-11e7-a437-ba458a65274a.shtml

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 - Maestro della Madonna della Misericordia, 1370 ca., *Sant'Eligio nella sua bottega*, tempera su tavola (35 x 39 cm), Museo del Prado, Madrid, p. 19.

Fig. 2 - Alessandro Fei, *Bottega dell'orefice*, 1570-1573, lavagna (116 x 80 cm), Museo di Palazzo Vecchio, Firenze, p. 21.

Fig. 3 - Étienne Delaune, *La bottega dell'orefice*, 1576, incisione, British Museum, Londra, p. 23.

Fig. 4 - Petrus Christus, *Sant'Eligio nella sua bottega*, 1490, olio su tavola di quercia, Metropolitan Museum of Art, New York, p. 25.

Fig. 4.1- Rime cromatiche rosso scuro, p. 30.

Fig. 4.2 - Rime cromatiche rosso chiaro, p. 30.

Fig. 5 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino benedicente e due angeli (Madonna di Senigallia)*, 1475- 1480, olio e tempera su tavola (61 x 53,5 cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, p. 33.

Fig. 6 - Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria*, 1496, tempera su tela (280 x 166 cm), Museo del Louvre, Parigi, p. 35.

Fig. 7 - Incisione dell'*Allegoria della Bellezza* da Cesare Ripa, p. 44.

Fig. 8 - Coppo di Marcovaldo, *Cristo Giudice*, 1270-1320 ca., mosaico, Battistero, Firenze, p. 51.

Fig. 9 - Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, 1432, tempera e oro su tavola (112 x 114 cm), Museo degli Uffizi, Firenze, p. 53.

Fig. 10 - Jacobello Del Fiore, *Trittico della giustizia (particolare con S. Giorgio che uccide il drago)*, 1421, tempera e oro su tavola (86 x 116 cm), Gallerie dell'Accademia, Firenze, p. 54.

Fig. 11 - Pinturicchio, *Resurrezione*, 1492-94, affresco, Musei Vaticani, Appartamenti Borgia, Roma, p. 56.

Fig. 12 - Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita (dettagli)*, 1333, tempera su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, p. 58.

Fig. 13 - Carlo Crivelli, *Madonna della Candeletta*, 1488-90, olio su tavola (dettaglio, 218 x 75 cm), Pinacoteca di Brera, Milano, p. 60.

Fig. 14 - Statua di S. Rocco a Orsogna, indorato nel giorno della festa, p. 64.

Fig. 15 - Statua della *Madonna dei Martiri di Molfetta*, indorata nel giorno della festa, p. 64.

Fig. 16 - Anonimo, *Orante davanti alla Vergine e a S. Antonio (Tav. CLXI)*, 1812, olio su tavola, Santuario della Madonna del Monte, Cesena, p. 66.

Fig. 17 - Anonimo, *Malata in letto (Tav. DLXXI)*, secolo XVIII, olio su tavola, Santuario della Madonna del Monte, Cesena, p. 66.

Fig. 18 - Anonimo, *Madonna del Monte Calvario*, secolo XX, oleografia, Santuario di Gerusalemme, p. 68.

Fig. 19 - Esempi di ex-voto in argento, p. 69.

Fig. 20 – A. Marangoni, *Corona*, oro, oro bianco, diamanti, peridoto, ametista, rubini, zaffiri e pietre colorate, diam. 26 cm x h 34 cm, Vicenza 1900, Comunità dei Frati dei Servi di Maria del Monte Berico, p. 70.

Fig. 21/ 22 - Particolare delle gioie dell' Angelo, p. 74.

Fig. 23 - Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1598, olio su tela (145 x 195 cm), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, p. 81.

Fig. 24 - Fede Galizia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1596, olio su tela (120 x 94 cm), Ringling Museum of Art, Sarasota, p. 83.

Fig. 25 - Lavinia Fontana, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1600, olio su tela (130 x 110 cm), Museo Davia Bargellini, Bologna, p. 83.

Fig. 26/ 27 - Dettagli dai due dipinti di Giuditta e Oloferne, opere di Caravaggio, p. 85.

Fig. 28 - Johannes Vermeer, *Ragazza con turbante o La ragazza con l'orecchino di perla*, 1665, olio su tela (46,5 x 40 cm), Mauritshuis, The Hague, p. 88.

Fig. 29/ 30 - Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Madalena penitente (intero e dettaglio)*, 1595, olio su tela (122,5 x 98,5 cm), Galleria Doria Pamphilj, Roma, p. 90.

Fig. 31 - Sandro Felipepi detto il Botticelli, *Ritratto ideale di fanciulla*, 1475-80, Stadel Museum, Francoforte, p. 104.

Fig. 32 - Sandro Botticelli, *Ritratto ideale di fanciulla (dettaglio) e Cammeo con Apollo, Olimpo e Marsia*, corniola intagliata, Collezione Medici, Firenze, p. 105.

Fig. 33 - Peter Paul Rubens, *Ritratto di Eleonora Gonzaga all'età di tre anni*, 1601, olio su tela (76 x 49.5 cm), Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, p. 111.

Fig. 34 - Frans Pourbus, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, 1603, olio su tela (64 x 49 cm), Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, p. 111.

Fig. 35 - Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera su tavola (76 x 50 cm), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 113.

Fig. 36 - Alessandro Araldi, *Ritratto di Barbara Pallavicino*, 1510, olio su tavola (46,5 x 35,2 cm), Galleria degli Uffizi, Firenze, p. 116.

Fig. 37 - Giovanni Ambrogio De Predis, *Ritratto di Beatrice D'Este*, 1485-1500 ca., tempera e olio su tavola (51 x 34 cm), Biblioteca Ambrosiana, Milano, p. 116.

Fig. 38 - Bartolomeo Veneto, *Ritratto di una donna ebrea in veste di Joele*, 1502-31, olio su tavola (54 x 41,5 cm), Collezione Privata del Duca Melzi D'Eril, Milano, p. 117.

Fig. 39 - Bartolomeo Veneto, *Ritratto di gentiluomo*, 1510-15, olio su tavola (72,8 x 54,3 cm), The Fitzwilliam Museum, Cambridge, p. 119.

Fig. 40 - Anello di Enrico VIII con i ritratti di Anna Bolena e Elisabetta I, p. 120.

Fig. 41 - Bartolomeo Veneto, *Ritratto di giovane gentiluomo (dettagli)*, p. 121.

Fig. 42 - Frida Kahlo in una delle foto scattate da suo padre Guillermo Kahlo, 1932, p. 123.

Fig. 43 - Frida Kahlo, *Autoritratto con collana di spine*, 1940, olio su tela (47 x 61 cm), Harry Ransom Center, Austin, p. 125.

Fig. 44 - Frida Kahlo, *Autoritratto dedicato al Dottor Eloesser*, 1940, olio su fibra dura (59,5 x 40 cm), p. 127.

Fig. 45 - Frida Kahlo fotografata da Nickolas Muray nel 1939 con indosso gli orecchini che Picasso realizzò per lei, p. 129.

Fig. 46 - Hans Holbein, *Ritratto di Mrs. Jane Small*, 1536, acquerello su pergamena, Victoria and Albert Museum, Londra, p. 132.

Fig. 47 - Rosalba Carriera, *Ritratto di anonimo uomo*, 1730, acquerello su avorio, Victoria and Albert Museum, Londra, p. 132.

Fig. 48 - John Smart, *Ritratto di giovane donna*, 1773, Collezione privata, p. 134.

Fig. 49 - Anonimo, *Occhio in miniatura (lover's eye)*, inizio XIX secolo, V&A Museum, Londra, p. 136.

Fig. 50 - John Smart, *Lover's eye come memento mori*, 1810, p. 136.

Fig. 51 - Anonimo, *Ritratto di Stefania Branciforte Principessa di Butera*, Palermo, Collezione privata, p. 138.

Fig. 51.1 - Dettaglio del gioiello con ritratto in miniatura, p. 139.

Fig. 52 - Anonimo, *Ritratto di Paolina Secco Suardo Grismondi*, Meda, Collezione Traversi - Grismondi, p. 138.

Fig. 52.1 - Dettaglio del gioiello con ritratto in miniatura, p. 139.

Fig. 53/ 54 - Anonimo, *Munjas Coronada*, XVIII secolo, Messico, p. 140.

Fig. 55 - Fatima Ronquillo, *Girl with pearl and lover's eye*, 2017, olio su tavola (25,4 x 20,32 cm), p. 142.

Fig. 56 - Fatima Ronquillo, *Hand with snake and weeping eye*, 2016, olio su tavola (17,8 x 12,7 cm), p. 142.

Fig. 57 - Fatima Ronquillo, *Dog with Master's eye II (dettaglio)*, acrilico e acquerello su tavola (30,5 x 30, 5 cm), Collezione privata, p. 143.

Fig. 58 - Fatima Ronquillo, *Hand with promises*, 2015, olio su tavola (19,7 x 14,6 cm), Collezione privata, p. 143.

Fig. 59 - Maurizio Anzeri, *Marcel*, 2011, ricamo su fotografia (23 x 17.8 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 145.

Fig. 60 - Maurizio Anzeri, *Enrico*, 2014, ricamo su fotografia (18 x 13 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 145.

Fig. 61 - Maurizio Anzeri, *Yvonne*, 2011, ricamo su fotografia (25 x 19.5 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 145.

Fig. 62 - Maurizio Anzeri, *I will be you the night of your wedding*, 2013, ricamo su fotografia (21 x 15.5 cm), Saatchi Gallery, Londra, p. 145.

Fig. 63/ 64 - Hans Holbein, *Disegno per pendente con monogramma RE* e *Disegno per pendente con pietre preziose*, 1532-43, china e acquerello, British Museum, Londra, p. 156.

Fig. 65/ 66 - Renè Lalique, *Disegno per Gioiello – Pavone (tecnica mista)* e *sua realizzazione in oro, smalti, opali e diamanti*, 1898, Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona, p. 157.

Fig. 67 - Damien Hirst, *Pill Ring*, since 2005, oro giallo, edizione limitata di 25 pezzi, The Cathedral Collection, p. 159.

Fig. 68 - Jeff Koons, *Rabbit pendant necklace*, 2005-2009, platino, Collezione Diane Venet, p. 159.

Fig. 69 - Lucio Fontana, *Ellisse Concetto Spaziale*, 1967, bracciale, argento e smalto rosa, Ed. 5/150, Coll. Diane Venet, p. 160.

Fig. 70 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, oro, spilla, pezzo unico, Coll. Diane Venet, p. 160.

Fig. 71 - Pablo Picasso, *Visage Rond*, 1972, spilla, oro, Ed. 16/20, Coll. Diane Venet, p. 160.

Fig. 72 - Pablo Picasso, *Trèfle*, 1972, spilla, oro, Ed. Francoise Hugo, Coll. Diane Venet, p. 160.

Fig. 73 - Pablo Picasso, *Anello con ritratto di Dora Maar*, oro, smalto, china e matita, Collezione Privata, p. 161.

Fig. 74 - Giuseppe Penone, *Foglia*, 2011, oro giallo, Collezione Diane Venet, p. 162.

Fig. 75 - Salvador Dalì, *Ruby lips*, 1949, oro, rubini e perle, Fondazione Gala-Salvador Dalì, p. 164.

Fig. 76 - Salvador Dalì, *The eye of time*, 1949, platino, rubino e diamanti con meccanismo d'orologio Movado 50 SP, Fondazione Gala-Salvador Dalì, p. 164.

Fig. 77 - I gioielli di Dalì indossati contemporaneamente, p. 165.

Fig. 78 - Salvador dalì, *The gold cube cross*, 1959, oro, diamanti, platino, Fondazione Gala-Salvador Dalì, p. 166.

Fig. 79 - Salvador Dalì, *The Royal heart*, 1953, oro e pietre preziose con meccanismo pulsante, Fondazione Gala-Salvador Dalì, p. 166.

Fig. 80 - Giorgio De Chirico, *Copertina Vogue*, 15 Novembre 1935, p. 168.

Fig. 81 - Giorgio De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1924, olio su tela (90 x 60 cm), Collezione privata, p. 171.

Fig. 82 - Giorgio De Chirico, *Spilla Manichini (Ettore e Andromaca)*, 1955-1960, oro, smeraldi, brillanti, firmata sul retro di lato a sinistra: G. de Chirico, p. 171.

Fig. 83 - Claude Monet, *Tempesta a Belle-Ile*, 1886, olio su tela, Museo D'Orsay, Parigi e orecchini Buccellati, 2015, p. 172.

Fig. 84 - Odilon Redon, *La caduta di Fetonte*, pastello, Collezione privata e orecchini Buccellati, 2015, p. 172.

Fig. 85 - Man Ray, *Ritratto di Catherine Deneuve*, 1968, National Portrait Gallery, Londra, p. 174.

Fig. 86/ 87 - Ugo Mulas, *Gioielli di Pietro Consagra*, 1968, p. 177.

Fig. 88/ 89 - Ugo Mulas, *Gioielli di Arnaldo Pomodoro*, 1970, stampa alla gelatina d'argento, p. 179.

Fig. 90/ 91 - Ugo Mulas, *Gioielli di Amalia del Ponte*, GEM Milano, p. 180.

Fig. 92 - Yves Tanguy, *Orecchini per Peggy Guggenheim*, 1938, argento, oro perle e olio su conchiglia (dipinto su conchiglia con montature in oro e argento), Collezione Peggy Guggenheim, p. 183.

Fig. 93 - Alexander Calder, *Orecchini mobile*, argento, Collezione Peggy Guggenheim, p. 183.

Fig. 94 - Peggy Guggenheim indossa gli orecchini di Tanguy, p. 184.

Fig. 95 - Diane Venet fotografata con uno dei pezzi della sua collezione, realizzato da Roberto Matta (oro e perle) e proveniente dalla Germana Matta Collection, p. 185.

Tavole e tabelle

Tav I – Gli assi prospettici e le corrispondenze formali, p. 28.

Tav II – *Annunciazione* dal Polittico dell'Agnello Mistico. Le linee evidenziano la diversa propagazione della luce divina a seconda del personaggio e del suo ruolo all'interno dell'enunciato, p. 75.

Tav. III – Hubert e Jan Van Eyck, *Polittico dell'Agnello Mistico o Polittico di Gand (aperto)*, 1482, olio su tavola (3,5 x 4,6 m), Museo delle Belle Arti di Gand, Gand. Focus sui gioielli, p. 78.

Tav. IV – Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*, 1480, tempera su tavola (57 x 42 cm), Musée Condè, Chantilly, p. 107.

tab. I – p. 65

tab. II – pp. 75-76

Crediti fotografici

- © Museo Nacional del Prado (fig. 1)
- © 2017 Fatima Ronquillo (figg. 56-57-58-59)
- © 2017 Saatchi Gallery (figg. 60-61-62-63)
- © 2000 – 2017 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved (fig. 4)
- © Victoria and Albert Museum, London 2017 (figg. 47-48-50)
- © Le Botteghe Storiche di Vicenza (fig. 19)
- © Web Gallery of Art (figg. 5-6-7-8-9-10-11-12-21-22-23-24-25-26-28-31-35)
- © 2011 Museo Nacional del Virreinato. Algunos derechos reservados (figg. 54-55)
- © Ugo Mulas Estate (figg. 88-89)
- © Amalia del Ponte (fig. 90-91)
- © Buccellati 2016 (figg. 83-84)
- © Diane Venet – 2016 (figg. 68-69-70-71-72-73-74-95)
- © Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (figg. 80-81-82)
- © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí , Figueres, 2014 (figg. 75-76-77-78-79)
- © 2005 Man Ray Trust. ADAGP. All rights reserved (fig. 85)
- © 2017 Trustees of The British Museum (figg. 64-65)
- © 2016 The Solomon R. Guggenheim Foundation (fig. 92-93-94)
- © Philip Mould & Company (fig. 49)
- © Wikimedia (fig. 2-18-33-34)
- © 2017 Pinacoteca di Brera (fig. 13)

Di tutte le immagini citate e non citate in questo elenco si riservano i diritti ai legittimi autori e/o proprietari.

Le tavole sono state eseguite su immagini reperite dal sito Web Art Gallery e rielaborate da Marika Jessica Farina e Fabio Ezio Solinas.

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Di splendente bellezza. Storie di corpi e intrecci di sogni

Questo saggio comprende un insieme di argomenti vario e complesso, legato da un unico fil rouge: l'indagine del gioiello nella sua dimensione significativa e più profonda. Di splendente bellezza introduce al linguaggio dell'oro, passando per l'approfondimento di fonti e testimonianze storiche, di testi e di trattati utili alla sua comprensione; utilizzando riferimenti visivi e di confronto (e grazie all'ausilio di ingrandimenti, schemi e tavole) il testo pone il gioiello in un continuo dialogo tra passato e presente, indagando i molteplici supporti e i materiali che lo hanno reso – e lo rendono tuttora – protagonista della vita dell'uomo e presenza costante nel mondo dell'arte. Prendendo in esame dipinti, fotografie e gioielli d'artista, e sulla scia degli studi condotti da grandi personalità come Algirdas Julien Greimas, Louis Marin e Victor Stoichita in merito alla dimensione dell'enunciato e della semiotica plastica, vengono portati all'attenzione del lettore alcuni dei casi in cui il gioiello dialoga con l'effigiato e con l'osservatore ed altri in cui esso diviene deittico o immagine dentro l'immagine. Si parla, dunque, di Storie di Corpi e intrecci di sogni, ripercorrendo la storia dell'evoluzione della bottega orafa con immagini di confronto, analizzando il fenomeno della persistenza della memoria, le cornici sull'animo degli effigiati, la trasformazione del quadro da bidimensionale a tridimensionale, il rapporto tra corpo e gioiello, la pratica degli ex-voto, le tavole a fondo oro medievali, il ritratto, il gioiello d'artista e la sua inestricabile connessione con la produzione pittorica. In un moltiplicarsi di parallelismi e di esempi di natura pregnante, Di splendente bellezza accompagna il lettore dentro il quadro, lo induce ad un'osservazione analitica, per dimostrare che l'oro e le gemme, sinonimi di Bellezza, giocano con la pelle, ne diventano sostituti e/o metafore, la fanno risplendere e la accompagnano, donandole una quantità infinita di significati intrinseci e di storie da raccontare.